40400

National Library of Canada | Bibliothèque nationale du Canada

CANADIAN THESES ON MICROFICHE | THÈSES CANADIENNES SUR MICROFICHE

NAME OF AUTHOR/*NOM DE L'AUTEUR* ~~Jean-Paul Sartre~~ Renate Peters

TITLE OF THESIS/*TITRE DE LA THÈSE* les Situations d'une conscience : Une étude socio-philosophique du théâtre de Sartre

UNIVERSITY/*UNIVERSITÉ* of Alberta

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED/ *GRADE POUR LEQUEL CETTE THÈSE FUT PRÉSENTÉE* Ph. D.

YEAR THIS DEGREE CONFERRED/*ANNÉE D'OBTENTION DE CE GRADE* ~~1978~~ 1979

NAME OF SUPERVISOR/*NOM DU DIRECTEUR DE THÈSE* Dr. Robert Wilcocks

Permission is hereby granted to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

L'autorisation est, par la présente, accordée à la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation écrite de l'auteur.

DATED/*DATÉ* Febr. 19, 1979 SIGNED/*SIGNÉ* Renate Peters

PERMANENT ADDRESS/*RÉSIDENCE FIXÉ* 224 Heide i/ Holst.
Alte Weddingst. Landstr. 35
WEST- GERMANY

NL-91 (3-74)

National Library of Canada

Cataloguing Branch
Canadian Theses Division

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada

Direction du catalogage
Division des thèses canadiennes

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LES SITUATIONS D'UNE CONSCIENCE: UNE ETUDE SOCIO-PHILOSOPHIQUE DU THEATRE DE SARTRE

by

Renate Peters

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1979

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled LES SITUATIONS D'UNE CONSCIENCE: UNE ETUDE SOCIO-PHILOSOPHIQUE DU THEATRE DE SARTRE submitted by Renate Peters in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

R. J. P.

Supervisor

Robert S. Thornberry

D J Langdon

S H Arnold

Hugh H Adam

External Examiner

DATE 11 December 1978

RESUME

En dépit de la diversité apparente de l'oeuvre théâtrale et philosophique de Jean-Paul Sartre, l'unité d'une pensée en est la base.

D'une part, l'oeuvre dramatique supplée aux concepts philosophiques dans la mesure où elle concrétise les abstractions qui par suite sont réalisées dans les situations socio-politiques, de sorte que le philosophe s'associe au dramaturge et que le théâtre et la philosophie forment un tout inséparable. D'autre part, cette unité fondamentale qui se maintient dans l'évolution de la pensée de Sartre, vient d'une vision du monde et de l'homme à laquelle le philosophe restera essentiellement fidèle. De L'Etre et le néant à La Critique de la raison dialectique, de Baudelaire à L'Idiot de la famille, de Bariona aux Troyennes, les situations de la conscience changent forcément tandis que la conscience elle-même tend perpétuellement à la réalisation d'une coïncidence de sa liberté et de son être, qu'elle se tienne à l'écart de l'histoire ou qu'elle s'associe, désormais praxis, au mouvement historique pour tenter de dépasser, pourtant en vain, cette condamnation ontologique d'être une passion inutile.

Malgré l'étendue de la critique sartrienne, l'oeuvre dramatique n'a pas été analysée, jusqu'à présent, si l'on excepte toujours l'étude de Pierre Verstraeten, sous son aspect totalisateur qui permettra d'établir un rapprochement avec cette totalisation en cours qui signale

le processus historique même. La structure de notre thèse prétend refléter en quelque sorte cette tentative de totalisation.

La chute qui provient de l'ontologie sartrienne pour se fondre dans sa psychologie sert de point de départ; c'est une chute à la fois dans le monde contingent et dans l'univers où il y a l'Autre. Les situations de conflit qui résultent de notre-être-pour-autrui ouvrent la voie à l'histoire qui, transposée de l'imaginaire au plan réel, est celle vécue par Sartre: l'Occupation et la Résistance, la guerre froide qui oppose en France les intellectuels de gauche aux libéraux bourgeois, et finalement les révélations sur Staline par Khroutchev, l'invasion de la Hongrie et la guerre d'Algérie.

La chute qui détruit un âge d'or vécu dans l'intimité avec le monde contient dans son germe une possibilité de rédemption que la réalité humaine cherche ou bien dans l'imaginaire, ou bien dans l'action révolutionnaire. Le but serait de parvenir à un nouveau paradis, toujours relégué pourtant, à un avenir imaginaire. A partir de ses dernières pièces Sartre dénonce cet imaginaire même. Le monde retombe dans le chaos; à la réalité humaine il ne reste que la mort, comme issue finale de la quête des absolus.

La chute, la rédemption et l'échec sur le fond de la situation historique sont analysés dans cette étude du théâtre de Sartre, théâtre qui, dans son ensemble, paraît anticiper la vision circulaire que Sartre, dans <u>La Critique de la raison dialectique</u>, découvre dans la dialectique historique.

ABSTRACT

Despite an apparent diversity in Jean-Paul Sartre's theatrical and philosophical work there is however a unifying principle.

On the one hand the drama is complementary to the philosophical concepts in so far as it puts these abstractions into concrete form in socio-political situations. Thus the philosopher joins the playwright and the theatre forms an inseparable whole with the philosophy. On the other hand the fundamental unity which subsists despite a Sartrean evolution of thought emanates from a concept of the world and man to which the philosopher has essentially remained faithful. From L'Etre et le néant to La Critique de la raison dialectique, from Baudelaire to L'Idiot de la famille, from Bariona to Les Troyennes the situations of a consciousness change of course whilst consciousness aims perpetually at making its freedom coincide with Being. Either it keeps aloof from history or it joins, as praxis, the historical movement in order to try to transcend, however vainly, that ontological condemnation of man as a useless passion.

Notwithstanding the great diversity displayed in Sartrean criticism the plays have until now not been analysed in their "totalising" aspect except in the work of Verstraeten. Such a study would in our views follow the progression which designates the historical process itself. We have attempted to reflect this in the structure of the present thesis.

The Fall which has its origins in Sartrean ontology and which is later merged with Sartrean psychology has been taken as the point of departure. It is a Fall into the contingent world and into the universe of the Other. The conflicts which follow from our-being-for-the-other lead in turn to history which, transposed from the imaginary to the real is the history lived by Sartre: the Occupation and the Resistance, the Cold War opposing the intellectual Left and the bourgeois liberals in France, finally Khroutchev's revelations of Stalin, the invasion of Hungary and the Algerian War.

The Fall that destroys a golden age, that destroys the harmony of man and the world contains the germ of a possibility for Redemption. Man seeks for it either in the realm of the imaginary or in revolutionary action. The aim which he posits is a new paradise which is, however, perpetually relegated to an imaginary future finally denounced in the last plays. The world falls back into chaos, death is the final outcome for the search of absolutes.

In this study we shall thus analyse the phenomenon of the Fall, the concept of a possible Redemption, and its failure, all of which depending on the historical situation.

The theatre of Sartre in its totality seems to anticipate the circularity which Sartre discovers in the dialectics of history in La Critique de la raison dialectique.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier le professeur Robert Wilcocks qui, par son intérêt et son encouragement constants, par la justesse et la rigueur de sa critique, m'a permis de surmonter les difficultés qu'a suscitées le travail au cours de ces dernières années.

Mes remerciements vont également au Conseil des Arts du Canada, et à la province de l'Alberta qui m'ont accordé de si généreuses subventions.

Un remerciement très spécial à tous mes amis (une mention spéciale à Sakti Jana) qui m'ont été d'un secours et d'un aide inestimables pendant les dernières semaines.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 1

Notes 1o

CHAPITRE

I LA CHUTE: LES DRAMES DE LA RESISTANCE . . . . . .

1 De l'imaginaire à la réalité: L'Histoire 11

2 De l'imaginaire au savoir: Bariona 57

3 Du monde magique à la liberté: Les Mouches 83

4 L'Humain, l'inhumain et l'histoire:

Morts sans sépulture 112

Notes 137

II LA REDEMPTION: LA PERIODE COMMUNISTE . . . . . .

1 Le Théâtre comme tribune politique 151

2 Le Jeu de la violence et du hasard: L'Engrenage . . . 200

3 L'Anarchiste intellectuel, le parti, le

renégat: Les Mains sales 219

4 Le Mal, le Bien et l'histoire: Le Diable

et le Bon Dieu 241

5 Le Pouvoir sémantique: Du Mensonge universel à

l'univers de la "vérité": Nekrassov 267

Notes 289

III L'ECHEC: LA CIRCULARITE HISTORIQUE . . . . . .

1 Entre le Stalinisme et le colonialisme 302

2 D'une Séquestration historique à une séquestration dans l'imaginaire: Les Séquestrés d'Altona 336

3 Epilogue: Une Poésie de la violence: Les Troyennes 369

NOTES 386

BIBLIOGRAPHY SELECTIONNEE 395

INTRODUCTION

A la fin de L'Etre et le néant Sartre annonce une oeuvre qui reprendrait dans le domaine de l'éthique les problèmes relevés dans son ontologie phénoménologique. Jusqu'à nos jours cette éthique globale n'est pas encore parue bien que nous sachions qu'il existe en forme manuscrite un texte de quelques centaines de pages où Sartre tente d'élaborer une Morale. Il semble que le projet de Sartre se soit heurté à l'impossibilité de concevoir une morale qui aurait une valeur universelle. Il dit ailleurs:

> Ainsi toute Morale qui ne se donne pas explicitement comme impossible aujourd'hui contribue à la mystification et à l'aliénation des hommes. Le "problème" morale naît de ce que la Morale est pour nous tout en même temps inévitable et impossible. L'action doit se donner ses normes éthiques dans ce climat d'indépassable impossibilité.[1]

On dirait un de ces paradoxes pascaliens qui opposent et rendent inséparables la thèse et l'antithèse. L'inévitabilité de la morale se joint à son "indépassable impossibilité." C'est le déchirement non dépassable de l'homme entre sa revendication d'une morale et une réalité qui la contredit. Il faut néanmoins que l'homme suive des normes éthiques, invente une morale que Sartre lui-même tente de constituer à partir de son théâtre. Désormais le théâtre sert d'extension à la philosophie dans la mesure où il reprend et intègre les problèmes philosophiques pour les poser en termes d'éthique. Puisqu'il n'y a pas de valeurs éternelles inscrites dans un ciel intelligible et que, par

contre, chaque situation réclame de l'homme un choix spécifique, la Morale devient morale provisoire qui est indicatrice d'un chemin à suivre, sans pourtant vouloir instruire comme l'essaie le théâtre de Brecht par exemple qui finit par tomber trop souvent dans le piège de la pure propagande.

Le "théâtre de situations" sartrien met en relief des libertés sur le fond d'une situation historique qui influe sur l'homme et que l'homme fait à son tour. Désormais, c'est à l'homme libre d'inventer ses propres valeurs. Sa liberté est donc surtout la source de sa grandeur puisque c'est lui le créateur qui crée son propre destin; mais elle est aussi la source de sa misère et de son angoisse puisque l'homme ne peut s'appuyer que sur sa liberté sans pouvoir s'accrocher à des valeurs préétablies. Par cet aspect il ressemble à l'homme religieux pascalien qui, dans les ténèbres, parie sur le Dieu caché, et il ressemble à l'Abraham kierkegaardien qui sacrifie son fils dans l'angoisse et l'insécurité entière.

Le choix des personnages sartriens dépend d'une situation de sorte qu'ils se donnent leurs normes éthiques à partir de cette situation qui, transposée sur le plan réel, est la nôtre de sorte "qu'il faut qu'immédiatement les conflits de droits qui intéressent et passionnent le spectateur soient des conflits de droits actuels, engagés dans une vie réelle."[2]

Notre analyse partira du climat réel politique dans lequel Sartre a créé ses personnages fictifs. Elle se fond ensuite dans la pensée philosophique qui porte le particulier dans le domaine de l'universel de façon à suivre de près le concept de Sartre qui veut "créer une

littérature qui rejoigne et réconcilie l'absolu métaphysique et la relativité du fait historique."[3] Pour Sartre l'expérience vécue s'intègre dans la métaphysique qui dépasse le particulier "pour embrasser du dedans la condition humaine dans sa totalité."[4] "La relativité du fait historique" se fond dans la dialectique historique, et c'est de la perspective de l'ensemble du théâtre de Sartre que se dégage cette vision dialectique, une totalisation en cours, pourrait-on dire, que Sartre formule ailleurs de la sorte:

> . . . la dialectique est la loi de totalisation qui fait qu'il y a <u>des</u> collectifs, <u>des</u> sociétés, <u>une</u> histoire, c'est-à-dire des réalités qui s'imposent aux individus; mais en même temps, elle doit être tissée par des millions d'actes individuels.[5]

En fait il y a une histoire déjà présente qui est le fait objectif auquel s'impose la <u>praxis</u> individuelle. Celle-ci dépasse le donné mais est à son tour dépassée par l'histoire, faite ensemble par toutes les actions humaines de sorte que:

> . . . les conséquences de nos actes finissent toujours par nous échapper puisque toute entreprise concertée, dès qu'elle est réalisée, entre en relation avec l'univers entier et puisque cette multiplicité infinie de rapports dépasse notre entendement. (CRD, 39)

Puisque l'histoire est dialectique, il ne peut y avoir de tragédie proprement historique bien que, il va sans dire, il y ait des tragédies individuelles que l'histoire absorbe et dépasse. On peut désormais parler d'un optimisme relatif de la part de Sartre qui, encore qu'il soit présent dans les premières pièces, exception faite pour <u>L'Engrenage</u>, s'atténue au fur et à mesure que Sartre découvre dans la dialectique une circularité qui, par l'introduction d'un facteur répétitif, ronge la dialectique:

> Décrivant la dialectique circulaire de la fusion et de l'institutionnalisation, du groupe et de sa retombée dans la dispersion inerte de l'ordre sériel, déclare M. Contat à juste titre, Sartre passe successivement, dans la Critique, par les deux pôles extrêmes d'une vision optimiste et d'une vision tragique de l'Histoire.[6]

Les deux pôles que Contat découvre dans la Critique sont successivement repris par Sartre dans son théâtre et dépendent évidemment de la situation politique réelle. La vision optimiste vient tout juste du fait que l'homme change l'histoire et se change par elle. Il est libre praxis qui s'aliène dans l'histoire pour qu'elle existe par lui. Mais là où se glisse un facteur répétitif dans la dialectique même, c'est là où commence la tragédie.

Bien que les premières pièces de théâtre de Sartre relèvent encore et surtout de l'ontologie qui opposent l'individu à la situation, l'en-soi au pour-soi et le pour-soi aux autres, elles indiquent pourtant déjà une vision dialectique et signalent ce que pourrait être l'homme aliéné par l'histoire qui, lui, porte l'aliénation dans le monde pour la dépasser dans la praxis, ensemble avec d'autres praxis. A partir des premières pièces se dégage encore cette vision optimiste de l'histoire qui, encore qu'elle élimine ses agents, évolue par eux et à cause d'eux, bien qu'elle semble parfois une force adverse indépassable, comme dans Les Mouches par exemple, où l'agent historique paraît être sans pouvoir sur elle. C'est à cause d'un manichéisme apparent qui se manifeste réellement dans l'histoire de l'Occupation que l'agent se voit réduit en acteur qui s'oppose inutilement à un Mal absolu. L'agent historique considère alors son acte comme fin en soi et non comme moyen qui changerait l'histoire réellement. Mais dans la totalité historique

ces gestes-actes ont une signification autre que celle que lui donne l'individu. C'est que, comme dans Morts sans sépulture, et à part du sujet sombre de la pièce même, l'histoire dépasse le tragique individuel. Tout en portant avec elle le passé dépassé, elle est annonciatrice d'une nouvelle ère. Pour Sartre il s'agit encore d'un commencement de l'histoire où tout est possible et où il s'intègre lui-même pour la première fois. Bien que l'horreur vécue dans cette époque atténue son optimisme, il lui manque pourtant cet aspect du déjà-vu qui ressort des Séquestrés d'Altona et pour finir des Troyennes. Nous avons dit que la vision proprement tragique de l'histoire vient de son caractère répétitif. Les Séquestrés d'Altona et Les Troyennes reprennent en effet les thèmes présentés dans les premières pièces. Mais la chute, autrefois provisoire, devient définitive; l'histoire provisoirement indépassable devient définitivement indépassable.

La chute dans le monde contingent et dans l'univers d'autrui s'inverse à partir du moment où l'individu s'intègre dans l'histoire de façon significative de sorte que, par lui, la chute semble se dépasser vers une rédemption. Les pièces qui suivent la première période sont ce sursis entre le provisoire et le définitif qui ouvrent la voie à une vision proprement dialectique de l'histoire, où la praxis individuelle porte en elle les violences passées de l'histoire pour les extérioriser et les dépasser par l'action révolutionnaire. Progressivement dans le théâtre de Sartre les oppositions de la conscience et du monde, de la conscience et des autres entrent dans une relation dialectique qui s'exprime par le dépassement perpétuel des contradictions historiques de sorte qu'on peut dire avec Sartre:

> Toute la dialectique historique repose sur la praxis individuelle en tant que celle-ci est déjà dialectique, c'est-à-dire dans la mesure où l'action est par elle-même dépassement négateur d'une contradiction, détermination d'une totalisation présente au nom d'une totalité future. . . .
> (CRD, 165-166)

La vision optimiste réside tout juste dans le fait que l'histoire est totalisation en cours, qu'elle se dépasse toujours, qu'elle contient toujours la possibilité d'une amélioration. Mais la totalité finale, le but final à atteindre, une société juste, une société désaliénée et sans classes, est reléguée à un avenir imaginaire. Cette vision optimiste porte en elle, alors, le germe de sa destruction tout comme le groupe en fusion dans La Critique contient son propre échec puisqu'il se fait pour se défaire aussitôt après. La fin c'est la chute indépassable dans le pratico-inerte et dans la mort. Ce qui reste, c'est le Mal insurmontable.

Nous suivons dans notre analyse le concept de Sartre de l'histoire pour dégager à partir de la relativité du fait historique, de la politique réelle, le sens que Sartre découvre au plan théorique à l'histoire. Pour cette raison nous avons choisi les pièces politiques qui embrassent à la fois, nous semble-t-il, le tout de la pensée de Sartre et toute l'époque vécue par Sartre.

L'oeuvre de Sartre commence par la chute qui, du point de vue philosophique, signifie la rupture de la conscience avec le monde, du point de vue psychologique la rupture de l'être avec l'âge d'or qui fut vécu dans l'intimité étroite avec l'univers. C'est à partir de cette chute que Sartre parle de la liberté. Le néant, la liberté, expriment le statut ontologique du pour-soi, de la conscience qui

s'arrache désormais du monde en le néantisant perpétuellement. C'est cet arrachement, ce recul du monde qui font que la conscience est libre, sans qu'elle puisse désormais annuler cette liberté. La tentative de la fuir dans la mauvaise foi serait alors essentiellement le désir de recréer cet âge d'or perdu.

A partir de la chute et dans les premières pièces de théâtre de Sartre qui apparaissent comme la transcription dramatique de L'Etre et le néant, la liberté est entière. Bien qu'elle dépende de la situation qui est proprement historique, la réalité humaine est libre de la dépasser et de dépasser les autres qui, obstacles nécessaires, affirment encore et paradoxalement sa liberté. Une liberté non-située est inconcevable; une liberté qui ne dépasse pas sa situation se rapproche de l'être, c'est-à-dire de l'en-soi. Si la conscience se retire du monde pour s'occuper entièrement d'elle-même, si elle anéantit le monde, comme dans la réflexion ou dans l'imagination, elle est de mauvaise foi. Par conséquent la liberté située dans le monde doit se libérer d'elle-même, pour ainsi dire, et c'est dans l'action qu'elle achève sa libération.

Chute, liberté et libération sont le fond conceptuel des premières pièces. La chute est vécue individuellement, mais à partir de la libération qui est l'incarnation de la liberté dans l'action, intervient le fait historique.

Dans les premières pièces, l'Autre reste extérieur à la conscience sans entamer la liberté pour-soi de sorte que celle-ci est toujours en mesure de le dépasser. Dans le monde social, pourtant, l'Autre devient le facteur déterminateur qui aliène la liberté. A la

conscience-liberté se substitue une conscience-autre faisant violence à la liberté. Dès lors l'homme tente dans la violence de se libérer de l'Autre en lui de façon que l'action révolutionnaire est censée être une libération de la violence par la violence pour retrouver une liberté totale avec et parmi les autres. Mais dans ce domaine la vision optimiste finit par rejoindre la vision tragique. L'Autre ne se laisse ni dépasser, ni chasser. Il n'y a d'issue ni dans l'histoire ni sur le plan individuel, sinon dans la mort qui, dans le théâtre de Sartre, de la première à la dernière pièce à peu d'exceptions près, clôt l'entreprise humaine.

Comme toute oeuvre d'art est une création de la conscience imageante et puisque Sartre s'occupe de l'imaginaire non pas seulement dans son théâtre mais aussi dans ses écrits théoriques, chacune des trois parties de cette thèse s'introduit par une analyse de la modification des concepts sartriens de l'imaginaire et de la littérature. Tout comme l'évolution d'une vision optimiste à une vision tragique de l'histoire, le concept de la littérature évolue au fil des années. Autrefois considérée comme moyen de transformer, à travers l'imaginaire, la réalité historique, la littérature se manifeste, selon Sartre, aujourd'hui comme impuissante. Elle reste néanmoins le tout, puisqu'autrement "elle ne vaut pas une heure de peine . . . si chaque phrase écrite ne résonne pas à tous les niveaux de l'homme et de la société elle ne signifie rien."[7] Elle cesse pourtant de vouloir transformer la société au niveau réel. La fin, ne serait-elle pas le retour du poète dans sa tour d'ivoire?

Si j'étais Frantz, écrit Sartre, je ne me rongerais pas de remords; au fond, c'est le négatif d'un de mes rêves: être dans une cellule, et pouvoir écrire tranquillement. Je nourrirai ce beau regret jusqu'à la mort.[8]

NOTES

[1] Jean-Paul Sartre, Saint Genet: Comédien et martyr (Paris: Gallimard, 1952), p. 177. Désormais nous donnerons les références à Saint Genet dans le texte par: (Genet, page).

[2] Jean-Paul Sartre, "Le Style dramatique," Conférence, Paris, 10 juin 1944, in Un Théâtre de situations, éd. Michel Contat et Michel Rybalka (Paris: Gallimard, 1973), p. 31.

[3] Jean-Paul Sartre, Situations II: Qu'est-ce que la littérature? (Paris: Gallimard, 1948), p. 251.

[4] Jean-Paul Sartre, Situations II, p. 251.

[5] Jean-Paul Sartre, La Critique de la raison dialectique précédé de Questions de méthode, Tome I, Théorie des ensembles pratiques (Paris: Gallimard, 1960), p. 131. Désormais nous donnerons les références à La Critique dans le texte par : (CRD, page).

[6] Michel Contat, Explication des Séquestrés d'Altona de Jean-Paul Sartre, Collection Archives des Lettres Modernes, no 89 (Paris: Minard, 1968), pp. 12-13.

[7] Jean-Paul Sartre et Madeleine Chapsal, "Les Ecrivains en personne," Entretien, in Situations IX: Mélanges (Paris: Gallimard, 1972), p. 15.

[8] Jean-Paul Sartre et Madeleine Chapsal, "Les Ecrivains en personne," p. 27.

CHAPITRE I

LA CHUTE: LES DRAMES DE LA RESISTANCE

1 De l'imaginaire à la réalité: L'Histoire

La symbiose de l'imaginaire et de la philosophie, de l'art et de l'histoire, où l'art soutient la connaissance et la connaissance l'art, est, au seuil du dix-neuvième siècle selon le critique Walter Jens[1] le fil conducteur de la théorie romantique. Tout en renvoyant à une longue tradition qui commence avec Socrate chez qui le logos s'exprime par la poésie, cette symbiose sert de base à la littérature de notre siècle.

La philsophie intégrée dans la fiction, le réel dans le poétique servent à dévoiler une vision de l'univers qui saisit la totalité de l'homme en face de la totalité du monde pour que l'homme découvre le sens de l'univers réel par l'intermédiaire de l'imaginaire.[2]

Toute oeuvre d'art, toute philosophie se rattachent étroitement à l'âge d'où elles sortent. Le rapport dialectique entre la philosophie et le mouvement social "qui l'a engendrée, qui la porte et qu'elle éclaire" (CRD, 16) se met aussi en évidence dans l'oeuvre d'art. Elle aussi est l'expression d'une époque qu'elle exprime à son tour tout en la dépassant par la saisie de l'universel à partir du particulier.

Le relativisme que la pensée de Sartre découvre à la philosophie--bien qu'il lui reconnaisse un absolu, l'homme, le philosophe lui-même[3]--

le relativisme de la philosophie alors dont l'efficacité se restreint au mouvement historique qui lui a donné l'existence et avec lequel elle périra est dépassé dans la fiction qui réclame selon Sartre un "relativisme absolu." Par ses aspects historiques et philosophiques elle se rattache à l'époque dont elle témoigne; mais par delà le pur temporel elle revendique l'éternel, l'homme éternel, l'homme universel. On songe au Dieu caché de Lucien Goldmann qui y expose un semblable point de vue:

> La possibilité d'une philosophie et d'un art qui gardent leur valeur au delà du lieu et de l'époque où ils sont nés, repose précisément sur le fait qu'ils expriment toujours la situation historique transposée sur le plan des grands problèmes fondamentaux que posent les relations de l'homme avec les autres hommes et avec l'univers.[4]

Sartre commence par une contestation de l'art (Les Mots pour le philosophe, c'est la littérature se contestant elle-même), à partir d'une première investigation de l'imaginaire dans la psychologie phénoménologique de L'Imaginaire. La conscience imageante qui est la source de toute création artistique, dans cette oeuvre, semble tenir un rôle inférieur par rapport à la conscience concevante, par rapport à la pensée systématique. Dans L'Imagination et dans La Nausée cette contestation est encore absente. L'une se restreint à une critique de la théorie classique de la conscience imageante qui réduisait l'image à la solidité d'objet dans la conscience. Le concept de l'intentionnalité husserlienne détruit la notion d'un contenu solide qui habiterait la conscience puisque tout objet lui est transcendant de sorte que par là même l'indépendance de la conscience par rapport à la chose est révalorisée.

La Nausée, elle aussi, n'est pas encore contestatrice de l'imaginaire. Elle fait appel à une solution esthétique comme réponse à la

contingence de l'existence qui est en même temps l'appréhension par la conscience de sa liberté. La chute au coeur de l'existant brut qui, à cause d'une fascination malsaine avec les choses, finit par menacer de destruction la conscience, n'est pas, comme plus tard, dans le théâtre, dépassée par un engagement dans le monde, une descente, qui, elle, signifie le retour au monde. Bien que Roquentin progresse d'une éthique de l'être vers une éthique de l'action, l'esthétisme y exprime encore--Karl Kohut l'a bien remarqué[5]--la théorie de l'art pour l'art. L'engagement est un engagement dans l'imaginaire. L'écriture sert d'excuse à l'existence injustifiée. Elle la rend nécessaire comme elle rend nécessaire l'artiste par rapport à autrui et par delà la mort. L'espoir de l'artiste d'être justifié a posteriori par une gloire posthume équivaut en même temps à une abdication du monde. Faute d'une vie éternelle garantie par Dieu, l'oeuvre d'art devient le garant d'éternité.

Or la contestation de l'imagination dont La Nausée se revendique encore, se fait à la fois par comparaison à la perception, à la conception et par rapport à la notion d'engagement dans la réalité sociale et historique.

Bien qu'il y ait une créativité, une spontanéité et une activité propres à la conscience imageante qui manquent à la conscience percevante--celle-ci s'enlise dans le monde--les objets irréels constitutifs de la conscience sont pourtant d'une "pauvreté essentielle,"[6] qui ne peut pas faire concurrence à la richesse qui caractérise l'objet de la perception. La critique est pourtant plus tranchante à l'égard de la pensée. "Par nature, louches" (Imaginaire, 171), les objets imagés s'imposent au "caractère immatériel de la pensée" (Imaginaire, 149)

en étant "l'aspect le plus superficiel et le plus trompeur" (Imaginaire, 149). L'imagination est, comme chez Descartes et Pascal, maîtresse de fausseté et d'incertitude. La possession de la pensée par l'image résulte dans "une des plus fréquentes causes d'erreur" (Imaginaire, 152). Le savoir pur s'impose au savoir "impur," il se dégrade en savoir imageant en perdant son caractère préréflexif pour devenir irréfléchi. La même dégradation qui accompagne la conscience émue par la chute dans un univers magique est à la base de la conscience imageante; elle ne se distingue dans l'acte d'imagination en rien de la conscience émotive, toutes les deux fascinées par un monde imaginaire qui "se donne comme un monde sans liberté" (Imaginaire, 219). Le monde imaginaire pourtant qui tient la conscience captive est lui-même une création hors du monde. Seule la néantisation du monde permet à la conscience d'imaginer. Séquestrée alors par le monde imaginaire, elle est en même temps libre par rapport au monde réel:

> Pour qu'une conscience puisse imaginer il faut qu'elle échappe au monde par sa nature même, il faut qu'elle puisse tirer d'elle-même une position de recul par rapport au monde. En un mot il faut qu'elle soit libre. (Imaginaire, 234)

Néantisant la réalité dans l'acte imageant, la conscience reste pourtant en situation dans le monde qui livre la matière réelle à l'irréel qui s'en nourrit. Libre par rapport au monde, la conscience imageante acquiert finalement et par un tour de force[7] le caractère de la conscience en général. La distinction que Sartre a su maintenir dans les premiers chapitres, s'annule dans la conclusion:

> Cette conscience libre, en effet, dont la nature est d'être conscience de quelque chose, mais qui, par là même, se constitue elle-même en face du réel et qui le dépasse à

> chaque instant parce qu'elle ne peut être qu'en "étant-dans-le-monde," c'est-à-dire en vivant son rapport au réel comme situation, qu'est-ce en effet sinon tout simplement la conscience telle qu'elle se révèle à elle-même dans le cogito. (Imaginaire, 236)

Dès lors la conscience imageante n'est plus rien d'autre pour Sartre que le pour-soi qui réalise sa liberté par la néantisation du monde. Sa gloire, c'est sa liberté, dirait Sartre, mais il semble ignorer que sa libération du monde soit basée sur un échec, échec d'engagement dans le réel.

Les considérations sur l'imaginaire amènent Sartre à l'investigation de l'oeuvre d'art comme aboutissement de ses recherches premières. L'oeuvre d'art comme irréel fait preuve des caractéristiques analogues à celles qui reviennent à l'objet irréel constitutif de la conscience imageante puisque "l'objet esthétique est constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel" (Imaginaire, 242). Par l'absentéisme du réel comme caractère fondamental de l'irréalité comprenant le temps et l'espace, par l'isolement de la réalité, l'objet esthétique répond encore aux mêmes exigences, soit qu'il s'agisse de l'oeuvre fictive, soit de l'art représentatif.

Quant à l'oeuvre fictive, Sartre la traite sommairement dans L'Imaginaire. "Le lecteur est en présence d'un monde" (Imaginaire, 87); dans un roman "la sphère de signification objective devient un monde irréel" (Imaginaire, 87), et "lire c'est réaliser sur les signes le contact avec le monde irréel" (Imaginaire, 88). Mais le mot en tant que signe n'a rien de commun avec l'image: l'un nous apprend quelque chose précisant notre savoir, l'autre n'apprend rien; l'un éclaircit la pensée ou l'image, l'autre reste enfermée en soi, l'un requiert une

conscience vide, l'autre est plénitude. La distinction entre signe et image annonce celle qui existe entre la prose et la poésie. L'image est du côté de la poésie, bien qu'elle "utilise" le langage, le mot du côté de la prose. La richesse que Sartre attribue à la perception par rapport au monde s'introduit maintenant dans l'univers de la prose qui doit être totalité pour être la "vraie," la "pure" littérature:

> . . . une subjectivité qui se livre sous les espèces de l'objectif, un discours si curieusement agencé qu'il équivaut à un silence, une pensée qui se conteste elle-même, une Raison qui n'est que le masque de la folie, un Eternel qui laisse entendre qu'il n'est qu'un moment de l'Histoire, un moment historique qui, par les dessous qu'il révèle, renvoie tout à coup à l'homme éternel, un perpétuel enseignement, mais qui se fait contre les volontés expresses de ceux qui enseignent.[8]

Voilà alors les buts de la prose tels qu'ils sont finalement intégrés dans le théâtre de Sartre. La poésie manque cet aspect totalisateur qui revient seul à la prose.

Nous disions que par comparaison au savoir l'image est dégradée. Nous trouvons la même dégradation à l'égard de la poésie.[9] L'image, nous l'avons vu, requiert une néantisation du monde: pour la création poétique le poète se renferme au monde au dépens de la communication. En revanche pourtant, selon Sartre, le prosateur reste dans le monde; son but, c'est la communication.

La distinction que Sartre fait entre la poésie et la prose renvoie à la seule notion d'engagement, particulière à Sartre, et qui le conduit finalement à des contradictions où il s'entortille et qui, en fin de compte, confondent la poésie et la prose même.[10]

L'échec de l'image par rapport au savoir, du monde imagé par rapport au monde perçu, de l'univers irréel par rapport à un engagement

dans la réalité, cet échec ainsi conçu par Sartre, témoigne d'une ambiguïté de sa part envers l'imagination à laquelle il préfère la pensée systématique et la réalité, qui, transformées, resurgissent dans sa prose plutôt philosophique et historique que poétique. Si la conscience imageante qui est la conscience poétique--enchaînée et libre à la fois, se libérant de la contrainte du monde en réalisant sa liberté, mais s'évadant par là même de la condition d'être dans le monde dont elle ne peut pas pourtant se détacher entièrement--si elle est contestée par Sartre, c'est au nom de la réalité historique qui exige l'engagement de la réalité humaine dans le monde. L'évasion à laquelle invite l'imagination, c'est la "tour d'ivoire" de l'artiste, la tentation de Sartre durant les années d'avant-guerre que le surgissement constant de la réalité dénonce comme illusion. L'élévation de la littérature au niveau du sacré et l'écrivain au-dessus de la condition humaine est contestée par le penseur systématique qui rencontre la réalité par l'imaginaire. Le désir de disponibilité gidienne vis-à-vis de la situation sociale que manifeste La Nausée et qui représente cet esthétisme non-historique est rejeté grâce à l'infiltration menaçante de l'histoire.

L'histoire avant l'éclatement de la guerre reste sacrifiée à l'imaginaire[11] d'une part et à la pensée d'autre part. L'expérience de la contingence que Sartre transpose dans La Nausée appelle à une justification que Roquentin-artiste trouve dans l'esthétisme. La révolte contre la bourgeoisie de Sartre-Roquentin reste sur le plan philosophique. Sartre y oppose le droit d'exister à la pure contingence, dépassée par l'esthétisme précisément comme revendication de la nécessité: alors un droit d'exister analogue à celui que réclame le

bourgeois. L'attitude imaginaire qui est la négation de l'historique se rapproche, comme le remarque Simone de Beauvoir[12] à propos de sa position et de celle de Sartre, pour cette raison même de la bourgeoisie.

Sartre durant les années d'avant-guerre met l'histoire entre parenthèses. La montée du fascisme en Grèce--Les Mouches remontent à l'antiquité grecque et Sartre fait allusion au fascisme de Metaxas dans Morts sans sépulture--en Italie, en Espagne et en Allemagne ne l'atteint pas dans ce que Simone de Beauvoir nomme "les pouvoirs de la pure conscience et de la liberté."[13] Loin de la réalité historique Sartre cherche son salut dans l'imaginaire extériorisant partiellement une enfance bourgeoise truquée qu'il a fuie, à un certain moment, dans l'imaginaire.

Ses diverses recherches philosophiques ainsi que les menaces de l'histoire facilitent le passage de la vie imaginaire à la réalité. Quand il écrit en 1939 que ". . . ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrirons: c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes,"[14] le social entre dans son concept comme partie intégrante de l'histoire.

Au contraire des philosophes allemands Jasper et Heidegger Sartre choisit comme la plupart des intellectuels français la gauche. Le Front populaire, l'influence de Nizan, la lecture de Marx qui ne le marquera profondément que dans l'avenir, ont certainement laissé une empreinte sur lui bien que pour l'instant son gauchisme comme il l'interprète aujourd'hui, reste encore purement anarchiste:

> . . . apolitique, réfractaire à tout engagement, j'avais le coeur à gauche, bien sûr, comme chacun; la rapide carrière de Nizan m'avait flatté, donné à mes propres yeux je ne sais quelle importance révolutionnaire.[15]

Et voilà que la guerre éclate. Par l'inaction, par la retraite dans un for intérieur Sartre semble s'accuser d'avoir directement contribué à son déclenchement qui "est d'abord le découragement, la lâcheté des hommes qui la permettent."[16]

Lors de la mobilisation en 1939 l'engagement politique de Sartre est accompli: la prise de conscience de son être social comprend la négation de son propre être "imaginaire" au service de la solidarité avec autrui. A ce stade, l'engagement de Sartre reste littéraire, donc dans la sphère de l'imaginaire, mais la fonction de la littérature, autrefois au service d'un salut personnel, est mise dès lors au service de la société. La littérature est devenue utilitaire. La philosophie, encore non-marxiste, et l'historique se fondent dans l'oeuvre imaginaire comme dépassement de la négation, de l'irréel alors et de la position, du réel, dans un tout synthétique imaginaire qui les absorbe. La réalité comme complément de l'imagination que Sartre dévoile derrière l'imaginaire, il la pose maintenant dans le contexte historique où la liberté doit se libérer, donc s'engager, où elle se détourne alors de la phase uniquement poétique. Sartre, nous l'avons remarqué, analyse l'attitude poétique et l'attitude prosaïque dans Qu'est-ce que la littérature. Dans un entretien avec Pierre Verstraeten[17] de 1965 il reviendra à cette distinction. Considérant la poésie comme le moment réflexif, narcissiste où le poète se détourne du monde en lui préférant sa tour d'ivoire solitaire, il lui oppose la prose comme complément nécessaire qui, tout en conservant l'instant négatif de la non-réciprocité, le dépasse vers la communication. Négation et affirmation, imagination et réalité, réflexivité solitaire qui caractérise la conscience thétique

d'elle-même, et communication avec le monde qui caractérise la conscience positionnelle du monde, ce sont les termes dialectiques qui constituent l'essentiel du théâtre de Sartre.

Le théâtre en tant qu'oeuvre d'art est un irréel, mais dépasse l'imaginaire par son exigence de communiquer par la voie de l'irréel et d'engager dans la réalité. Dès lors le recul du monde de la conscience imageante est neutralisé; la création artistique revendique son être pour autrui dans le monde.

Le théâtre de Sartre se tient à mi-chemin entre le théâtre classique, le théâtre bourgeois et le théâtre brechtien. Par sa signification, il se rattache à la tradition cornélienne, et par extension au classicisme grec. Le théâtre de situations qui met en scène le conflit des droits divers entre les libertés, Sartre le considère cornélien,[18] mais il y a un aspect racinien par sa forme surtout, propre à quelques-unes de ses pièces telles Huis clos et Morts sans sépulture. L'influence qui a marqué Sartre profondément, c'est celle de Brecht, bien que Sartre essaie de frayer un chemin nouveau entre la forme de la pure objectivité brechtienne et la forme de la pure subjectivité du théâtre dramatique bourgeois:

> . . . l'une tire vers la quasi-objectivité de l'objet, c'est-à-dire de l'homme, et va ainsi vers l'échec, puisqu'on n'arrive jamais à avoir un homme objectif, avec l'erreur de croire qu'on peut donner une société-objet aux spectateurs, tandis que l'autre, si on ne la corrigeait pas par un peu d'objectivité, irait trop vers le côté de la sympathie, de l'Einfühlung, et risquerait de tomber du côté du théâtre bourgeois. Par conséquent, c'est entre ces deux formes de théâtre, je crois, que le problème aujourd'hui peut se poser.[19]

La différence entre Brecht et Sartre a sa source dans un concept idéologique différent. Tandis que Brecht a hérité du matérialisme historique l'intégration de l'homme-objet dans le processus historique-

ses Schriften zum Theater[20] montrent l'homme subordonné à l'histoire--Sartre, pour arriver au marxisme passe par l'existentialisme qui donne une place importante sinon prépondérante à l'individu-sujet dans l'histoire. Il va sans dire que l'histoire est une force déterminatrice déjà présente, mais l'histoire ne se fait pas sans la contribution de chaque individu. Elle est la situation à partir de laquelle l'individu agit, elle est la nécessité qui s'oppose à la praxis, elle est le destin moderne à laquelle la liberté succombe ou qu'elle forme.

A la dialectique de la liberté et du destin antique, le propre du théâtre grec, répond, dans notre époque, la dialectique de l'histoire et de l'individu. Tandis que dans le théâtre grec--ceci est le sujet de L'Esthétique de Hegel--existait cette harmonie entre l'individu et les intérêts généraux de l'Etat, entre l'élément politique et la morale subjective,[21] donc une structure d'ordre intégral, les temps modernes partent d'une rupture entre l'individu et l'univers. Cette rupture entre le monde, l'individu et les dieux, selon Lucien Goldmann, commence par Sophocle et s'achève avec Euripide.[22]

Aujourd'hui les dramaturges s'inspirent de nouveau de la mythologie grecque. Ce qui distingue leurs oeuvres des classiques, c'est ce manque d'unité à l'époque moderne laquelle pour Hegel fait la grandeur et la beauté du monde antique. Il se peut alors, comme dans la cas de Camus, qu'ils y retournent pas "nostalgie d'unité"[23] pour retrouver l'équilibre que l'occident chrétien a perdu. La rupture que Lucien Goldmann met en relief chez les deux dramaturges postérieurs à Eschyle est le lieu de rencontre du classicisme et de notre époque. Pourtant dans les pièces modernes la fatalité transcendante a entièrement

disparu, les conflits sont à la mesure humaine, chez les uns psychochologiques, chez les autres historiques, si l'on excepte toujours les pièces de T.S. Eliot.

Si dans Bariona qui, comme les pièces de Claudel, relève du mythe chrétien, des Mystères du moyen âge, et si dans Les Mouches Dieu, puissant au début, s'éclipse au fur et à mesure que les pièces avancent, c'est pour lui substituer à la fois une notion "divine" de l'homme libre. Et n'est-ce pas surtout ici que l'Eternel "n'est qu'un moment de l'Histoire?" La chute d'un Dieu a pour conséquence la glorification de l'homme; mais en assumant le rôle de Dieu dans le sens kafkaesque comme "le concept d'autrui poussé à la limite" (EN, 324), l'homme devient absolument coupable envers ses semblables. Un résultat parmi d'autres c'est l'homme en proie à l'homme dans cet univers concentrationnaire à la Sade que représentent Morts sans sépulture.

Dans Bariona le retour au mythe s'explique d'une part sans aucun doute par le danger que Sartre aurait couru d'attaquer trop ouvertement un régime fasciste. Par ailleurs l'intérêt théologique de Sartre qui discute dans le Stalag avec les prêtres des sujets métaphysiques, le porte à choisir un sujet chrétien. Selon Sartre ". . . il s'agissait simplement, d'accord avec les prêtres prisonniers, de trouver un sujet qui pût réaliser, ce soir de Noël, l'union la plus large des chrétiens et des incroyants."[24] D'autre part, le mythe comme matière connue sert à créer une familiarité de sorte que l'argumentation de la pièce emporte sur le contenu avec le sujet qui permet paradoxalement une distanciation nécessaire à l'appréciation de la pièce.

On songe, avec Bariona, aux Mystères du moyen âge qui sont des remaniements dramatiques des histoires bibliques, de préférence de la Passion et de la Nativité. Dans les Mystères la première source fut le Nouveau Testament, mais Sartre, surtout par son personnage Sarah, remonte à la Genèse. Sarah fut l'ancêtre du Christ et forme ainsi le lien entre l'Ancien et le Nouveau Testaments. Bariona--Bar-Jonah, Simon fils de Jonah est celui que le Christ appelle Pierre, le fondateur de l'Eglise (Matt. XVI, 17-19). Le judaïsme et le christianisme sont dans la pièce dépassés vers une liberté de l'homme.

La préoccupation de Sartre avec la dialectique hégelienne, narration du malheur de la conscience, du judaïsme au christianisme, de la séparation première à une union éphémère peut avoir contribué à son choix d'un sujet théologique. Après la séparation le Christ est d'abord l'annonciateur de l'union, mais comme l'indique Sartre dans sa pièce suivant le concept hégélien, ". . . par là même Jésus devait être le préparateur d'une séparation plus profonde qu'aucune autre."[25] Chez Hegel, la conscience malheureuse, c'est-à-dire le vécu individuel, est intégrée et absorbée dans le système. Les contraires sont "surmonté(s) par le savoir absolu du philosophe" (CRD, 18). Pour Sartre, la réconciliation, si elle est possible, se fera au niveau humain, telle qu'elle est annoncée dans Bariona.

Les Mouches par contre représentent l'échec de la réconciliation, un échec semblable à celui que cherche le poète, dont Sartre dit: "L'échec seul, en arrêtant comme un écran la série infinie de ses projets, le rend à lui-même, dans sa pureté."[26] Partiellement cet échec est néanmoins révélateur de l'histoire même. Ainsi la liberté

qui s'engage d'abord dans le monde se saisit finalement comme fin en soi qui s'éloigne des dimensions historiques. Ce n'est que dans Morts sans sépulture et malgré son sujet sombre qu'une dialectique proprement historique est annoncée.

La réussite (Bariona), l'échec (Les Mouches), et la victoire finale (Morts sans sépulture) qui intègre et surmonte l'échec individuel, c'est ainsi que se dévoile le développement de l'histoire. La réussite qui se présente comme engagement dans le collectif signifie l'échec du singulier et le triomphe de l'histoire qui est à la fois le dépassement du mythe vers la réalité: la réussite individuelle de la deuxième pièce s'établit sur les ruines de l'universel, le résultat est le retour à un univers mythique; le triomphe d'une dialectique historique qui absorbe entièrement l'échec individuel est reconstitué dès la dernière pièce sur la résistance. Nulle part dans les trois pièces l'histoire est-elle une présence aussi réelle qu'ici, de sorte que la forme poétique du mythe ne suffit plus à communiquer la réalité politique.

Cette réalité est finalement notre réalité qui nous est communiquée à travers la fiction, contestatrice elle aussi et non pas seulement descriptive, car elle exige une prise de position du spectateur-lecteur:

> . . . s'il doit s'adresser aux masses, le théâtre doit leur parler de leurs préoccupations les plus générales, exprimer leurs inquiétudes sous la forme de mythes que chacun puisse comprendre et ressentir profondément.[27]

Bariona, Les Mouches et Morts sans sépulture tracent à la fois l'évolution historique des années quarante à partir de l'exploitation économique de la France sous le joug de l'occupant, à la collaboration

de Vichy et aux dernières heures de combat de la Résistance contre la Milice, et mettent en évidence une progression de la pensée de Sartre qui suit le chemin de Bariona du non-engagement méditatif à une tentative d'engagement dans la collectivité. Pourtant la réconciliation collective envisagée à ce stade qui est à l'origine d'une expérience personnelle de Sartre, née d'une émotion, disparaîtra avec elle. De ce point de vue il n'est pas étonnant que Sartre retourne à la solution individuelle dans Les Mouches en préparant à son protagoniste Oreste une sortie théâtrale au lieu d'en faire un révolutionnaire au service du peuple. On peut attribuer l'attitude d'Oreste à l'idée que Sartre s'est faite de la Résistance, à savoir qu'elle n'était qu'une aventure héroïque personnelle. "Nous vivons, dit Sartre ailleurs, au temps des révolutions impossibles."[28] A cause d'une histoire destructrice, importée de l'Allemagne, soutenue par un régime collaborateur et une police puissante, même le révolutionnaire authentique, Canoris, militant communiste qui déjà annonce Hoederer, est réduit au geste et disparaîtra, dernière victime de cette époque monstrueuse.

L'expérience personnelle de Sartre dans le Stalag XII D à Trèves devient à travers la pièce Bariona le "grand phénomène collectif et religieux,"[29] créé par une situation absolument identique entre le spectateur et l'acteur, entre le croyant et l'athée. Des prisonniers jouent pour des prisonniers sur leur emprisonnement et par extension sur l'emprisonnement de leur nation. La solidarité profonde de Sartre avec les prisonniers s'efface lors de son retour à Paris. Le mouvement libérateur en France ne se forme pas sans de diverses résistances parmi les résistants. Le comportement unanimiste regretté par Sartre après

son retour, comportement dont il s'était moqué autrefois dans La Nausée,[30] n'y est pas à la mode. La réussite d'une grande manifestation collective réalisée dans l'oeuvre imaginaire, reste fictive dans la réalité. L'histoire évolue autrement que ne le rêve l'individu bien que l'ensemble de l'oeuvre fictive puisse finalement dévoiler l'histoire dans sa totalisation, celle-ci étant réalisée rétrospectivement.

Or les trois pièces de Sartre répondent, nous l'avons dit, aux trois phases de la politique de Vichy: la phase initiale pendant laquelle la France fut divisée et progressivement exploitée par l'ennemi, la phase coloniale alors qui ne changeait cependant que superficiellement le rapport de la France à ses colonies; la phase de la collaboration active Laval-Pétain qui propagent une révolution nationale basée sur le repentir; et enfin la phase finale de Darnand durant laquelle "on donne le pouvoir à ceux qui ont pris le parti de l'ennemi, comme pour permettre aux traîtres de faire, avant de disparaître, le plus de mal possible à la patrie."[31]

Lorsque Sartre a fait représenter la pièce Bariona l'armistice est conclue depuis plus de six mois, le maréchal Pétain appelé pour former un nouveau gouvernement, la France divisée en trois zones qui servent à la fois à faciliter l'exploitation et à atomiser et diviser les Français entre eux. La situation historique dans Bariona, les lieux de l'action correspondent, transposés, à la situation de la France vis-à-vis de l'Allemagne, et à celle des colonies par rapport à l'Empire française. Les récits de Gide sur le Congo et Aden Arabie de Nizan étaient connus, et Sartre expose à la fois l'Occupation et le système colonial dans sa pièce.

La situation historique de Bariona, la colonisation de la Judée féodale par Rome, représentante d'un capitalisme moderne, renvoie au colonialisme de la France et à cette "forme moderne de pillage"[32] dont elle fut la victime elle-même après la défaite. Antérieur de plus de dix ans aux écrits théoriques[33] sur le système colonial en Algérie, Bariona expose le système en confrontant Rome exploiteuse et la Judée exploitée. La situation est analogue, un féodalisme dont les structures sont détruites mais dont les croyances et l'inculture sont maintenues pour empêcher le peuple de se révolter. L'exploitation de Rome résulte d'abord dans l'appauvrissement de l'ouvrier agricole dont on soutire les vivres en extrayant des impôts démesurés sur ce que la récolte lui apporte. La conséquence est une émigration des chômeurs agricoles vers la ville, surtout de la jeunesse, qui, par besoin matériel, est forcée de fournir la main d'oeuvre aux usines romaines:

> BARIONA: Le village saigne. Depuis que vos colons romains ont créé les scieries mécaniques à Béthléem, notre plus jeune sang coule en hémorragie et cascade, de rocher en rocher, comme une source chaude jusqu'aux basses terres qu'il arrose. Nos jeunes gens sont là-bas dans la ville. Dans la ville, où on les asservit, où on les paie un salaire de famine. . . . Ce village agonise. . . .[34]

Le rêve de Rome c'est de créer "une civilisation technique" (Bariona, 571), c'est-à-dire un capitalisme moderne dont elle serait seul bénéficiaire et sur les ruines du féodalisme. L'industrialisation de Béthléem constitue un sous-prolétaire juif qui, plus la main d'oeuvre accroît, plus il s'appauvrit, comme le remarque Lélius:

> LELIUS: Si les Juifs font de nombreux enfants, l'offre du travail dépassant enfin les demandes, les salaires pourront baisser considérablement et nous dégagerons ainsi des capitaux qui pourraient être plus utiles ailleurs. (Bariona, 584)

Plus on a d'esclaves, plus on en sait tirer profit. Le surplus d'ouvriers serait finalement réduit au chômage. La misère, l'esclavage, la mort de faim seront les conséquences néfastes de cette systématisation du colonialisme.

Tout en supprimant les structures féodales par une économie capitaliste dont profite seul le colon, celui-ci, quoiqu'il dise, maintient intactes les superstitions qui servent à soutenir la passivité du colonisé:

> LELIUS: Vous ne serez jamais des rationalistes, vous êtes un peuple de sorciers. De ce point de vue, vos prophètes vous ont fait beaucoup de mal, il vous ont habitué à la solution paresseuse: le Messie. (Bariona, 569)

Moyen de démoralisation du peuple, de son appauvrissement total, l'exploitation économique sert à l'étranger par la contribution à ses dépenses de guerre. Pour que le peuple consente à sa propre humiliation, on le tient sous le joug par des promesses illusoires.

> LELIUS: Les intérêts de votre patrie, chef, sont de laisser guider doucement ses pas vers l'indépendance, par la main ferme et bienveillante de Rome. (Bariona, 574)

Dans le colonialisme s'inscrit, dépendant de l'exploitation, le racisme comme la forme complémentaire de la violence imposée par le colon et subie par le colonisé. Le rapport ne peut être autre que celui entre le maître et l'esclave. Ainsi toute une dialectique se développe entre lui et sa victime. Le maître affirme sa supériorité de race en comparant "la dignité d'un fonctionnaire romain" (Bariona, 568) aux "vrais sauvages" (Bariona, 568); il affirme sa supériorité culturelle--"vous êtes un homme cultivé quoique israélite" (Bariona, 569)--bref la supériorité en général qui s'affirme même dans une

comparaison du climat et du lieu géographique entre Béthaur et Rome tombant évidemment dans le comique. L'infiltration d'une force ennemi--dans La Peste de Camus elle fut représentée par des microbes, et par là même elle annulait la dimension historique--l'envahissement est concrètement réalisé dans Bariona par une prise de possession. Du "votre femme est charmante" (Bariona, 567) au "vous m'offririez un lit chez vous" (Bariona, 568) l'installation du propriétaire est accomplie. Désormais et jusque dans la vie privée tout sera à la disposition de l'ennemi grâce au consentement de la victime qui, comme c'est le cas du collaborateur Lévy, jouit même de son infériorité.[35]

La colonisation progressive, l'exploitation de la matière humaine, l'appauvrissement de la population, la destruction de la structure d'une société, le racisme et la violence font la situation historique de Bariona. Telle est aussi la situation dans les colonies françaises et finalement la situation de la France occupée. Les trois lieux indiqués dans la pièce correspondent aux trois zones de la France divisée: la zone occupée gouvernée conjointement par les représentants de Vichy et de l'Allemagne, la zone libre montagneuse du sud gouverné par Vichy seul d'après les stipulations de l'armistice, et la zone interdite du nord et de l'est où se trouvent concentrées les grandes industries françaises. L'exploitation économique de l'occupant, mettant la main sauf dans la zone libre, la plus pauvre d'ailleurs, sur les ressources premières, les machines industrielles, sur la récolte et le bétail était dans l'intention de Hitler qui, aidé de Pétain, voulait réduire la France à un paysannat. Des promesses d'indépendance permettent à masquer les intentions réelles. Une collaboration de la France à la défaite finale de l'Angleterre serait récompensée par une paix modérée entre la nation occupée et l'occupant.

En revanche la France durant l'occupation donnait à ses colonies des promesses de réformes qui pourtant étaient freinées par les forces résolument conservatrices des colons. Les promesses de de Gaulle même visaient plutôt le statu quo. Elles ressemblent en effet aux promesses de Lélius envers Bariona:

> . . . l'affranchissement des peuples colonisés ne doit pas s'accomplir contre les puissances coloniales, mais avec elles, "sous peine de déchaîner dans les masses inorganisées une xénophobie et une anarchie dangereuses pour tout l'univers."[36]

A travers sa fiction théâtrale Bariona, Sartre vise alors l'occupation en France et le système colonial.

La collaboration de Lévy qui se laisse entièrement pénétrer par la propagande de Lélius correspond à celle de Laval en France et de l'ambassadeur du Reich à Paris, Abetz. Lélius, selon Sartre, est modelé d'après l'envoyé allemand qui doit avoir été connu, ayant déjà avant la guerre intrigué en France comme agent nazi camouflé en intellectuel francophile. La dialectique maître-esclave qui se développe entre Lélius et Lévy et qui aboutit à une prise de possession par l'infiltrant est, en France, l'issue de la politique de collaboration. Cédant en tout à l'Allemagne, gouvernée par elle, désirant de devenir la province préférée de l'Allemagne,[37] la France ne peut même plus décider de sa politique intérieure.

L'infiltration de l'occupant facilitée d'une part par des collaborateurs, l'est d'autre part par le peuple qui accepte l'exploitation a priori et dans la résignation:

> LE CHOEUR: A quoi bon nous faire sortir des trous
> Où nous nous terrons pour mourir
> Comme des bêtes malades. (Bariona, 577)

Une telle résignation, une telle acceptation du destin contient tous les ferments pour la décomposition d'une nation puisque, selon la formule de Foch ". . . un peuple n'est vaincu que lorsqu'il accepte de l'être."[38]

Par une mise à point de la résignation d'abord et de la contestation ensuite, Sartre, dans Bariona, fait alors appel, par la voix du roi mage-philosophe, à l'espoir comme issue vers l'avenir et vers l'action. "J'ai connu beaucoup de gens," dit Sartre, "qui, en 1940, croyaient l'Angleterre perdue; les faibles se sont abandonnés au désespoir [tels les Anciens], d'autres se sont enfermés dans une tour d'ivoire [tel Bariona], d'autres enfin ont commencé la résistance, par fidélité à leurs principes, en pensant que l'Allemagne avait gagné la guerre, mais qu'il restait en leur pouvoir de lui faire perdre la paix."[39] Ceci est la voie que suit Bariona. En choisissant le recul du monde il contribue d'abord de façon négative à l'histoire. Constatant que "nos parents ont été coupables" (Bariona, 585), il s'enferme dans le ressentiment. La propagande de Pétain qui, dans ses Discours aux Français, attire leur attention sur le passé, "la revanche des événements de 1936,"[40] à savoir sur le sort mérité de la France, à cause du Front populaire, en fait autant. La séquestration dans le passé est le refus de s'engager contre l'occupant.

L'ordre de Bariona de ne plus engendrer contrarie d'une part les projets des occupants de produire de la matière humaine pour les usines et les guerres, tels qu'ils étaient envisagés dès 1940 par l'exportation des ouvriers en Allemagne. Ce serait alors "préparer de nouveaux derrières aux coups de pied de l'avenir" (Bariona, 615).

D'autre part pourtant, cette proclamation de Bariona relève d'un faux problème dans la mesure où il détermine a priori un avenir imprévisible. Il tombe dans l'erreur de juger l'événement à la lumière de l'avenir, ce que Sartre appelle "une des tentations de la défaite."[41] Sous le camouflage politique et théologique se dévoile un concept entièrement négatif de Bariona envers la vie. Par la voix de Sarah, l'incarnation de l'instinct de vivre qui exprime, selon B. Quinn[42] la volonté de la France de survivre au désastre et à la défaite, Sartre critique cette notion tout en condamnant celle, exploiteuse de Lélius. Les deux concepts ont ceci de commun qu'ils nient la valeur de la vie, celui de Lélius qui traite l'homme comme de la matière utilisable, celui de Bariona qui nie la liberté et rejette la responsabilité, en lui préférant un suicide collectif. Le refus de procréer fait allusion à des proclamations de Hitler. Sartre a dû connaître Mein Kampf:

> Le but auquel tend la politique actuelle de Hitler à l'égard de la France est celui-là même qui a été exposé par lui dans Mein Kampf: la destruction de la France. Destruction physique d'abord: réalisant un vieux rêve déjà exprimé dans Mein Kampf, Hitler sépare les hommes des femmes, dans l'espoir d'aggraver de manière fatale la crise de la natalité française. . . .[43]

Bariona n'étant pas, sans aucun doute, le porte-parole de l'Allemagne nazie, est pourtant le représentant d'une attitude qui rend possible la destruction de son pays à laquelle il souscrit. L'appel au suicide collectif fait de lui le complice de l'envahisseur. Sa résignation, sa révolte individuelle et anarchiste contre l'univers entier aboutissent à la retraite dans une tour d'ivoire. Durant l'occupation une telle attitude fut vivement critiquée par un nombre d'écrivains qui se méfiaient ". . . des pièges de l'individualisme

anarchique ou de la solitude hautaine."[44] Sartre lui-même est amené après sa première expérience collective, à condamner le solitaire dans sa maison de verre. Il ne préconise nullement dans Bariona la résistance passive,[45] malgré le fait que La France Libre la conseilla au début de son action. Lorsque Sartre écrit sa pièce, l'armistice vient d'être conclue. Séparé de la France, il ne peut pas savoir trop sur la formation du mouvement résistant. Il est donc évident que Sartre se distancie de son protagoniste, à l'égard de la tour d'ivoire, de la négativité envers la vie et finalement à l'égard d'une attitude qui le rapproche de la conduite du parti communiste en France même. L'argument de Bariona à l'entrée des rois mages sur leur mystification qui fait du pauvre la victime du riche qui le dupe pour mieux l'exploiter, l'invocation contre les rois "chamarrés d'or" (Bariona, 603) tout en oubliant sa propre situation d'exploité par les Romains, c'est l'argument des communistes en France qui vitupéraient contre l'anti-communisme de la Troisième République, contre l'impérialisme anglais, les impérialismes rivaux de la France et de l'Allemagne oubliant convenablement le pacte de Hitler-Staline et se plaçant ainsi en marge de la France entière. Persécutés par les occupants mêmes, ils se prononçaient pourtant contre les premières luttes dans la clandestinité.

Les différents mouvements d'attentisme et de complicité, de résistance au mouvement résistant et de fusion avec ce mouvement, c'est Bariona qui les reprend dans la fiction. L'opposition progressive des Anciens et des bergers renforcée par Sarah et par les rois mages, porte-parole, il semble, de Sartre, le conduit par des "chemins plus détournés" (Bariona, 631) à une compréhension plus profonde de l'histoire.

Elle l'engagera dans la lutte contre l'occupant. Sachant même qu'il va mourir pour la liberté Bariona annonce Oreste et les résistants de Morts sans sépulture, dernières victimes de la dictature fasciste. L'échec de l'individuel est le triomphe de l'universel. La mort de l'individu que submerge l'histoire signifie sa résurrection. Au désespoir individuel se substitue l'espoir dans l'histoire.

Le chemin que suit Bariona, c'est celui que Sartre a dépassé dès le commencement des hostilités. Comme Bariona, Sartre s'est tenu à l'écart de l'histoire, à l'écart de l'ensemble des hommes qui font l'histoire. La tour d'ivoire, c'était l'imaginaire qui déjà est contesté par Sartre dans L'Imaginaire, de même que Balthazar dans la pièce la conteste. Sa pensée conduit à l'engagement de Bariona.

Dans Bariona est exposé finalement le rêve d'une vaste synthèse unissant les trois régions dans la révolution contre l'oppresseur.

Lorsque Sartre rentre en France en 1941 la période de la tour d'ivoire est définitivement terminée, un mouvement résistant, comme dans Bariona, envisagé. Ce mouvement formé d'intellectuels sans expérience combattante se dissout nécessairement et à cause de son impuissance. D'abord ressenti individuellement, le sentiment d'être sans pouvoir sur l'histoire saisit à la longue l'ensemble des résistants en France. L'histoire se charge d'exécuter tout seule ses personnages. Mais même si l'histoire révèle sa capacité de destruction, elle a cessé d'être le destin implacable contre lequel se révolte l'individu en vain. Dans La Peste, Camus l'a rangée parmi "les forces aveugles de la Nature,"[46] ce qui lui vaudra plus tard la critique de Sartre. Pour Sartre l'histoire est un fait de la réalité humaine à laquelle se heurte la liberté, tout en la reconstituant comme liberté.

Les Mouches, pièce centrale sur les drames de la Résistance, expose, du point de vue de la dialectique, la négation, l'antithèse de Bariona, l'échec et par conséquent la révalorisation du mythe que Morts sans sépulture résout en annonçant une histoire possible où l'individu agira de nouveau effectivement et réellement. Ainsi Les Mouches sont la pièce la plus renfermée sur soi aussi bien historiquement que philosophiquement, dans la mesure où l'acte individuel n'aboutit qu'à une affirmation de la liberté individuelle qui, après avoir détruit un mythe, s'enferme dans un autre mythe. La cause de cet échec, nous l'avons dit, est historique puisque le rapport de l'individu à l'histoire y change radicalement. Pierre Verstraeten dit alors à juste titre:

> Si Sartre, dans Les Mouches, ne propose qu'une solution individuelle, un rapport magique avec l'Histoire, c'est que l'Histoire n'a pas ménagé d'autres issues; dans l'univers de l'Europe germanisée, on peut tuer, dynamiter, être martyrisé: on n'entame pas réellement le temps d'une histoire qui se déroule ailleurs. Dans cette perspective l'action est nécessairement répétition, le geste, théâtral.[47]

L'individu résistant n'ayant plus véritablement d'emprise sur l'histoire puisqu'il impose sa praxis individuelle en vain, a recours à la magie qui, par définition, relève de son impuissance. D'une part l'histoire dépasse par sa monstruosité même la praxis de l'individu non plus en l'intégrant tout en se changeant par elle, mais pour devenir une puissance ennemie absolue. Ce manichéisme manifeste dans l'histoire annule toute dialectique réelle. En outre l'histoire se fait ailleurs, à Londres et à Washington, et, pour cette raison la résistance ne peut être qu'une tentative pour la réalité humaine de s'affirmer dans sa propre liberté. Là où un avenir est barré, même si

"un avenir barré, c'est encore un avenir,"[48] la dialectique se dissout, devient répétition; au mythe qu'on détruit se substitue un autre mythe. La destruction du mythe dans Bariona, l'appel à l'action commune et à l'espoir, la représentation d'un avenir ouvert témoignent d'un optimisme quelque peu naïf dans l'histoire qui est absent dans Les Mouches. Sartre lui-même dans "Paris sous l'Occupation" reconstitue le caractère inefficace et tragique du mouvement résistant tel qu'il l'a représenté dans Les Mouches:

> . . . la Résistance n'était qu'une solution individuelle et nous l'avons toujours su: sans elle les Anglais auraient gagné la guerre, avec elle ils l'auraient perdue s'ils avaient dû la perdre. Elle avait surtout, à nos yeux, une valeur de symbole, et c'est pourquoi beaucoup de résistants étaient désespérés: toujours des symboles. Une rébellion symbolique dans une cité symbolique; seules les tortures étaient vraies.[49]

Dès lors le monde perd son caractère de réalité et devient fiction, l'acte est un geste inefficace, les individus ne sont que les acteurs représentant les personnages d'un monde fictif. Sartre, dans Les Mouches, traite d'un mythe et au lieu de s'en débarrasser le remplace par une autre fiction. Il indique ainsi une impuissance envers l'histoire, semblable à celle qu'ont ressentie les résistants. Si la rébellion des résistants tombe dans le symbolisme et que "seules les tortures étaient vraies," c'est que la France est entièrement coupée du monde et malgré eux les résistants deviennent des héros[50] agissant pour se sauver et sachant qu'il n'y a pas d'issue.

Les années suivant l'installation du régime Pétain ne sont pas d'ailleurs favorables à l'espoir. A l'attentisme de la première période de l'Occupation se substitue la collaboration ouverte d'un

gouvernement totalitaire et répressif, ce qu'il exprime, par exemple, dans le rappel du collaborateur Laval, disgrâcié par Pétain en 1940.

Dans Les Mouches, Sartre prépare alors une attaque contre le régime de Vichy qui, lui, substitue à la République un paternalisme restauratif et clérical--le nouvel ordre--tout en collaborant avec l'Allemagne fasciste. "Pour déguiser sa pensée sous un régime fasciste," Sartre se sert du mythe:

> Le véritable drame, dit-il, celui que j'aurais voulu écrire, c'est celui du terroriste qui, en descendant des Allemands dans la rue, déclenche l'exécution de cinquante otages.[51]

L'acte anarchiste, c'est Mathieu qui l'accomplira, mais l'assassinat d'Oreste est, lui aussi anarchique bien que camouflé par le mythe.

Le repentir qui est le thème central des Mouches dans une situation particulière dépasse pourtant le cadre même de cette situation et s'applique à n'importe quelle situation où le sentiment de culpabilité paralyse l'individu. Dans l'Allemagne de l'après-guerre la pièce fut mal comprise. Sartre s'est alors expliqué à une conférence à Berlin sur le sens de cette "maladie du repentir, cette complaisance au repentir et à la honte"[52] qui ne redresserait pas le peuple pour qu'il reprenne sa responsabilité vis-à-vis de la situation politique.

Le redressement moral par la souffrance sur lequel Pétain établit son pouvoir est cette maladie. Le rappel constant au passé criminel où "l'esprit de jouissance [a] détruit ce que l'esprit de sacrifice a[vait] édifié,"[53] l'évocation perpétuelle de "la souffrance qui sera imposée à la patrie et à ses fils"[54] dans le but de les purifier pour le nouvel ordre dans un style mélange profane et religieux, ceci

sert de sujet d'attaque de Sartre dans Les Mouches, double critique d'un peuple qui se laisse fasciner par de telles paroles et d'un régime qui a besoin d'installer la terreur quasi-mythique pour maintenir le peuple dans les chaînes:

> JUPITER: Voilà de la bonne pitié, à l'ancienne, solidement assise sur la terreur.[55]

Pour sanctifier et consolider l'entreprise fasciste, il lui faut l'Eglise pour qu'elle érige au plan métaphysique le fait politique et le stabilise en le réclamant de la volonté de Dieu. L'Eglise est d'ailleurs une collaboratrice valable puisque la majorité du peuple en a besoin. La Révolution nationale proclamée par Pétain, répandant l'esprit d'abandon et de résignation et se nourissant de défaitisme rétablit, par souci de moralité, une éducation religieuse tout en basant sa politique sur la devise Travail, Famille, Patrie, qui remplace la trilogie Liberté, Egalité, Fraternité. "Au profit de l'ordre moral" (Mouches, 110)--Sartre reprend la formule de Pétain--le fascisme est transposé dans son oeuvre fictive. Par le repentir et les remords, qui, selon Pétain avaient contribué à la naissance de la nouvelle France--"cette France," dit-il dans son message de Noël, "ce sont vos épreuves, vos remords, vos sacrifices qui l'ont faite"[56]--par ce repentir, ces sacrifices et ces remords, par un tour ironique, la France renouvelée, Argos prend, transposée au plan poétique ce visage:

> ORESTE: Des murs barbouillés de sang, des millions de mouches, une odeur de boucherie, une chaleur de cloporte, des rues désertes, un Dieu à face d'assassiné, des larves terrorisées qui se frappent la poitrine au fond de leurs maisons--et ces cris, ces cris insupportables. (Mouches, 114)

Si Sartre attaque à travers le mythe le régime de Vichy, qui, selon H. Michel "a la nostalgie du temps où l'Eglise régentait les

consciences, les salariés étaient dociles aux volontés patronales, les soldats réprimaient les grèves, les foules acclamaient leurs princes et les masses se satisfaisaient de leur sort,"[57] il n'est guère plus tendre pour le peuple d'Argos, pour celui de la France, de l'époque avant la prise de pouvoir Egisthe-Pétain:

> JUPITER: Les gens d'ici n'ont rien dit, parce qu'ils s'ennuyaient et qu'ils voulaient voir une mort violente. Ils n'ont rien dit quand ils ont vu leur roi paraître aux portes de la ville. (Mouches, 109)

Sartre, par la transposition de l'histoire dans Les Mouches, accuse le peuple d'avoir contribué au désastre par son silence et son indifférence. Il joint sa voix à la condamnation de la Troisième République, non pas seulement prononcée par le régime de Vichy, mais également par les Résistants. Le militaire, l'administration et le peuple, celui-ci divisé par la lutte du Front populaire, par son attitude partielle d'abandon de germanophobie, et envers le fascisme allemand qu'il confond trop souvent avec un communisme mondial, ou avec une fortification de la société bourgeoise--chacun y met ce qu'il désire--tout ceci contribue à préparer la défaite de la France de 1940. A travers sa pièce, Sartre condamne la complicité du peuple avec les Vichyistes militaires et politiques qui ont consenti à exécuter une France démocratique, les uns par leur indifférence, les autres par leur volonté d'abandonner la lutte et d'installer l'ancien cagoûlard Pétain et à côté de lui, Pierre Laval.[58] L'étroite liaison utilitaire mais non pas amicale Laval-Pétain peut être rapprochée à celle qui existe entre Clytemnestre et Egisthe, les deux possédant l'approbation du peuple et régnant, assassins tous les deux, sur un pays hermétiquement clos:

> CLYTEMNESTRE: Les voyageurs font à l'ordinaire un détour de vingt lieues pour éviter notre ville. . . . Les gens de la plaine nous ont mis en quarantaine: ils regardent notre repentir comme une peste, et ils ont peur d'être contaminés. (Mouches, 137)

L'isolement qui est une autopunition du peuple vient de sa propre volonté de s'exclure du monde pour subir l'influence de la dictature. Tel est l'isolement de la France. A cause d'un nationalisme renaissant, du détournement des alliés, du gouvernement faible qui cède--tel Egisthe à Jupiter--partout à l'ennemi et qui n'hésite pas finalement d'accepter son intégration dans l'Allemagne nazie, la France s'exclut volontiers tout en considérant la défaite comme "la marque d'un châtiment divin infligé à tout un peuple en punition de ses péchés,"[59] voir ceux du Front Populaire. Les rapports entre Egisthe et Jupiter, tous les deux régnant par passion de l'ordre, cette "terrible et divine passion" (Mouches, 200), Egisthe entendant faire régner l'ordre dans la ville, le dieu voulant répandre son règne sur l'univers entier, imitent celui de Pétain-Hitler. Non sans raison a-t-on souvent comparé le Dieu de Sartre à "un Führer ou un 'Père des peuples,'" "dressé au-dessus de nos vies avec la schlague d'une main et la pâtée de l'autre: un dictateur céleste."[60] Ce dieu qui ne se montre non-déguisé qu'à trois personnages, à Egisthe, Electre et Oreste, a, en effet, tous les atouts d'un dictateur. Assumant le plus souvent le rôle du voyageur d'Athènes Démétrios, il semble réunir dans son personnage les deux visages de l'Occupation, celui qui se montre complètement inoffensif et celui qui est ennemi et, selon Sartre, "le plus haïssable--mais il n'avait pas de visage. Ou du moins, ceux qui l'ont vu sont rarement revenus pour le décrire."[61] Le masque du

voyageur inoffensif. Démétrios laisse pourtant parfois deviner l'ennemi fantôme, celui qui traite en insectes les hommes et celui qui se réjouit de la terreur qu'il répand, fondement du respect d'autrui pour lui.

Pour consolider l'ordre à Argos, de même en France, la propagande sert de meilleur moyen pour rappeler constamment la faute passée qui la sauve ainsi de l'oubli. En France cette atmosphère morale fut propagée par ministres et littérateurs pour détourner le peuple de toute activité favorable à un déclenchement rebel. "Il faut souffrir," dit un journaliste collaborateur dans le Petit Journal." Je souhaite que nous sachions souffrir. S'il en est autrement, je souhaite que nous souffrions davantage, afin d'apprendre la souffrance. Ayant appris la souffrance, nous saurions la vaincre; alors, dussions-nous en mourir, la Patrie vivra."[62]

Une semblable attitude à la fois masochiste et déraisonnable, une pareille incantation répétitive est reprise dans Les Mouches pendant la fête des morts. Le refrain "pardonnez-nous de vivre alors que vous êtes morts" (Mouches, 157-158) relève d'une culpabilité intériorisée venant de son "péché" dont le peuple ne peut pas assez s'énivrer. Les dieux "ont envoyé les mouches" (Mouches, 110), constate Jupiter, qui dès lors vivent en symbiose avec le peuple se nourrissant de sa substance même en engraissant et grandissant, telles les petites filles dans l'Electre de Giraudoux. Intériorisation de la culpabilité, les mouches représentent en outre le moyen par lequel le sentiment de la faute est artificiellement maintenu à l'existence de l'extérieur. Les mouches, "les déesses du remords" (Mouches, 210) fonctionnent comme

propagande intériorisée et venant à la fois de l'extérieur. Le venin nazi qui se glisse, sans que le peuple s'en aperçoive, dans la vie la plus intime, fait autant:

> . . . partout sur les murs, dans les journaux, sur l'écran, nous retrouvions cet immonde et fade visage que nos oppresseurs voulaient nous donner de nous-mêmes: à cause de tout cela nous étions libres. Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête.[63]

Ainsi empoisonné le peuple qui ne se conquiert pas sur sa pensée contribue à l'efficacité du système qui, à Argos trouve son expression dans la fête des morts, y réunissant le militaire, le clergé, le roi et la reine, donc l'Eglise et l'Etat fasciste. En France le désir de collaborer avec l'Eglise vient d'un groupe catholico-monarchiste propageant selon R. Aron "les réformes politico-morales de Vichy, l'atmosphère de repentir collectif et de rédemption par la souffrance,"[64] de sorte que, en effet, "tout le peuple français redevint enfant."[65] Le poids de l'Eglise intermédiaire entre Dieu et le peuple--on pourrait également penser au rôle que l'Eglise a joué dans l'Espagne fasciste--est indispensable pour soutenir les diverses mystifications enseignées par l'Etat. La mystification reste séculière tant qu'elle dépend d'un fait politique. L'Etat par suite prétend exister de droit divin. Ainsi la tentative de Pétain fut de renverser le cours de l'histoire pour retourner à l'âge d'or de la monarchie absolue, qui, elle aussi, existait de droit divin.

La fête des morts que le grand prêtre introduit par l'appel aux morts auquel se joint Egisthe unit les deux fonctions. Préparée pour le peuple, elle a besoin de la participation active de tout le peuple.

L'abstention d'un seul sujet représente un danger à la solidarité du groupe et d'autant plus la révolte ouverte de ce sujet. Electre[66] par sa danse sacrée pour l'espoir, la joie et la vie, arrive à créer une dissension momentanée qui ne sert pourtant qu'à resserrer les liens entre les Argiens. La révolte d'Electre, mouvement individuelle de résistance prématurée, n'aboutit qu'à sa propre exclusion qui la scelle comme personne indésirable et à "abattre comme une brebis galeuse" (Mouches, 166). Elle pourrait ainsi représenter le mouvement résistant insuffisamment préparé et effectué pour le plaisir moral d'attaquer le système détesté qui aboutit à un échec et au danger aggravé de l'individu.

"Nous conseillons à tous de s'abstenir de manifestations inutiles qui ne contribuent pas au salut du pays,"[67] proclamait L'Arc à la fin de 1940, et Libération Nord y joignit sa voix: ". . . il ne faut pas exposer sa vie pour le plaisir moral d'insulter un adversaire."[68]

Mais Electre n'est pas seulement la représentante d'une résistance prématurée. Elle figure également comme "le dernier rejeton d'une race maudite" (Mouches, 159), du "vieux sang pourri des Atrides" (Mouches, 159), une "bête puante" qu'il faut "écraser contre terre" (Mouches, 163), sinon expulser. Sartre aurait-il voulu dans sa pièce transposer le fait raciste qui, dans la France de l'Occupation, avec l'appui de Vichy s'épanouit au fur et à mesure que la France est dominée par l'Allemagne? Le racisme s'acharne sur le peuple juif et sur la franc-maçonnerie.

La première révolte d'Electre montre à la fois la force et la faiblesse de l'ordre établi à Argos. Celui qui s'y oppose est forcément

un ferment qui peut mener à la révolte de tous. Electre représente un danger dans la mesure où elle contribue à la dispersion d'un peuple mystifié d'abord, pour le gagner ensuite, unifié pour sa cause, pour une première liberté, symbolisée par sa danse:

> VOIX (dans la foule): Elle danse! Voyez-la, légère comme une flamme, elle danse au soleil, comme l'étoffe claquante d'un drapeau--et les morts se taisent! (Mouches, 163)

L'ordre construit sur une mystification semble chavirer. Sans l'intervention fréquente de Jupiter et avec le désir du peuple de reconquérir sa liberté, elle se désintégrerait. Et le dieu a besoin d'Egisthe pour maintenir le peuple dans les chaînes. Si le peuple met en question un roi de droit divin, le divin s'écroulera en même temps que le roi.

La collaboration entre Vichy et l'Allemagne est de telle sorte. Vichy n'existe que par son obéissance à l'Allemagne nazie et s'éclipsera avec elle. Son idéologie s'adapte donc nécessairement au nazisme. Le résistant s'en prend alors aux deux forces aliénatrices pour libérer le peuple.

La première tentative de libération par Electre a abouti à un échec lamentable quoiqu'elle représente le premier indice de la faiblesse du système:

> ELECTRE: C'est par la violence qu'il faut les guérir, car on ne peut vaincre le mal que par un autre mal. (Mouches, 169)

Ce qu'Electre a tenté par la magie d'accomplir, c'est à Oreste d'achever par la violence. Oreste est observateur d'abord. En tant qu'étranger il se renseigne en s'adressant à Jupiter d'abord, ensuite à Electre et finalement en assistant à la fête des morts. Oreste,

serait-il pour Sartre le résistant qui attaquait le régime collaborateur dans la clandestinité ou même ouvertement?

> A cette époque se posait, dit Sartre, la question des attentats contre les nazis, et non seulement contre eux, mais contre tous les membres de la Wehrmacht. . . . L'auteur d'un attentat de ce genre devait savoir que, s'il ne se dénonçait pas, on fusillait des Français au hasard. Il subissait alors une seconde forme de repentir, il devait résister au danger d'aller se dénoncer. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'allégorie de ma pièce.[69]

Dans ce sens Electre serait la résistante qui, saisie entre la volonté d'abolir cet ordre criminel et le repentir, relevant d'une conscience morale, se dénonce en fin de compte et perpétue ainsi l'ordre détesté; Oreste, par contre, serait le résistant qui fait abstraction de la seule morale pour prendre sur lui le poids du crime. Sartre aurait eu l'intention alors, de représenter le résistant du maquis. Mais abstraction faite de l'intention explicite sartrienne, il y a une intention implicite. Oreste rappelle le gouvernement de la <u>France libre</u> en exil dont le chef était de Gaulle. Les traits communs entre le personnage fictif Oreste et entre de Gaulle sont en effet frappants. Les traits de héros de légende que toute une littérature donne à de Gaulle se retrouvent dans le personnage fictif, Oreste. "Pour les uns, de Gaulle était espéré--au double sens du mot--comme le Messie,"[70] tel Oreste qui prend sur lui les remords des Argiens. De Gaulle, chef du gouvernement en exil, correspond à Oreste, chef de la famille, et tout comme Oreste, de Gaulle, "un des plus heureux dons de la destinée,"[71] ne pouvait pas s'appuyer sur aucun mandat du peuple. L'appel constant à la liberté du peuple français répond à la préoccupation d'Oreste avec la liberté.

Le véritable danger vient dès lors de l'Oreste libre qui exposera la faiblesse même du fascisme. Egisthe le sait lorsqu'il dit:

> EGISTHE: Un homme libre dans une ville, c'est comme une brebis galeuse dans un troupeau. Il va contaminer mon royaume et ruiner mon oeuvre. (Mouches, 201)

Cette "contamination," c'est la liberté qui atteint le royaume entier. C'était aussi là le but du général qui dirigeait les divers mouvements résistants de son exil. C'est lui aussi qui a reconnu dès le début de l'armistice l'étroit lien entre l'Allemagne nazie et le régime de Vichy, qui, s'étant mis au service du vainqueur, s'était en même temps soumis totalement à son ennemi.

L'assassinat d'Agammemnon commis par Egisthe "dans les transports de la rage et de la peur" (Mouches, 197) pour abolir la liberté s'infirme par le meurtre d'Oreste qui reconstitue la liberté. L'assassinat du système parlementaire par le régime de Vichy trouvera sa revanche dans la France libre qui se bat souvent brillamment.

Du point de vue historique, le geste final d'Oreste et sa disparition se comprennent d'une part par le caractère éphémère de la Résistance. Une fois la dictature abolie, la Résistance prend logiquement fin. La sortie théâtrale d'Oreste, d'autre part, n'est que la réponse à une situation historique sans issue où aucun projet pour un avenir ne peut encore être envisagé. La situation historique changera uniquement par un changement radical du régime.

Aujourd'hui la pièce est aussi contemporaine que pendant l'Occupation. Mais aujourd'hui cette même pièce se retourne, accusatrice, contre son auteur, cette fois-ci sur la question du sionisme par rapport au peuple palestinien. Sartre, dans On a raison de se révolter,

prend une position peu caractéristique, il semble, chez un auteur engagé qui se fait d'habitude le porte-parole des peuples opprimés. Sartre, à l'égard du problème palestinien par rapport au sionisme lequel a converti la culpabilité de l'occident "en une révolution permanente,"[72] tombe, comme l'Européen en général, dans le piège du remords de sorte que Khatibi peut écrire avec justesse:

> Cette culpabilité érigée en absolu, que veut-elle dire pour les jeunes générations et les sociétés non responsables du génocide nazi; celles-ci refusent de justifier le sionisme par la culpabilité, c'est-à-dire un absolu par un autre absolu.[73]

L'Européen Sartre tombe dans ce piège de la culpabilité dans le cas d'Israël dont il a approuvé la création en 1948, bien que l'Etat d'Israël fût constitué sur l'élimination du peuple palestinien dont Sartre ne semble pas vouloir connaître l'histoire. "Quant aux Palestiniens," dit-il, "je ne sais pas combien de temps ils étaient là."[74]

Dans Bariona, Sartre a mis en relief et contesté le colonialisme des Romains à l'égard des Juifs; aujourd'hui ce peuple a expulsé un autre peuple de son pays. Les Mouches condamnaient le repentir; aujourd'hui l'occident a intériorisé une culpabilité, partiellement justifié, évidemment, à l'égard des Juifs massacrés dans les camps de concentration sous le régime nazi. Maintenant, il lui faudrait de nouveau cette "conscience pure" (Mouches, 197) pour juger lucidement l'éthnocide des Palestiniens. "Les Juifs," proclamait Sartre dans Les Réflexions sur la question juive, "sont les plus doux des hommes. Ils sont passionnément ennemis de la violence."[75] Ne serait-ce pas là aussi un mythe? Aujourd'hui la torture, la violence par rapport aux Arabes annulent ce que Sartre appelait autrefois "la vraie marque

de leur grandeur."[76] L'attitude de Sartre devant le conflit israélo-arabe est double. Il ne se décide ni entièrement pour l'un ni pour l'autre camp. Et pourtant, dirions-nous, il s'est décidé, puisque, en s'abstenant du choix, il choisit encore. D'ailleurs son acceptation du doctorat honoris causa de l'Université de Jérusalem semble un choix irréparable qui solidifie son attitude pro-israélite.

Le sentiment de culpabilité que Sartre avait analysé dans Les Mouches avec toutes ses conséquences néfastes, il l'a fait sien. Le Vichy des années quarante, par le repentir, évidemment, c'est Israël aujourd'hui qui fond sa puissance partiellement sur la culpabilité de l'occident. Electre apeurée du vertige de la liberté pure, c'est nous tous qui sommes retombés dans le piège du remords. Aujourd'hui, nous condamnons alors Oreste et son attitude anarchiste, puisque nous condamnons celle du peuple palestinien pour lequel l'histoire n'a pas laissé d'autre issue puisqu'elle se révèle sous les signes du manichéisme qui interdit tout rapport dialectique véritable avec elle.

Morts sans sépulture furent mis en scène en 1946, plus d'un an après l'insurrection générale dans une France libérée. Cette pièce clôt la période Vichy et permet à l'histoire de se rouvrir à une dialectique qui engagera l'individu pour qu'il transforme l'histoire réellement au lieu d'établir un rapport magique avec elle. Si, dans Bariona, Sartre avait encore cru possible le rapport dialectique entre l'histoire et l'individu, et que dans Les Mouches la liberté au moins s'affirmait sur les ruines d'un régime totalitaire, si de la première pièce à la deuxième pièce l'espace s'était graduellement rétréci, de sorte que les trois lieux, Béthaur, Béthléem et la région des montagnes

représentant la France, furent devenus la petite ville provinciale Argos, dans Morts sans sépulture la liberté n'existe plus et la France se réduit à une chambre de torture, un cimetière. Néanmoins, la victoire des alliés s'annonce dans la pièce.

La pièce qui avait pour but de rafraîchir, selon Sartre et Simone de Beauvoir, la mémoire des collaborateurs, rafraîchit en même temps celle des victimes ayant subi la torture. Il s'agit alors, semble-t-il, d'une pièce éducatrice écrite pour les collaborateurs pour qu'ils se regardent, objectifiés, de l'extérieur, en tant que tortionnaires. Mais la victime, elle aussi fut mise de nouveau dans une situation où elle dut revivre au plan fictif la torture subie.

La plupart des critiques s'en prennent dès lors à la cruauté de son sujet, Sartre osant confronter les spectateurs à des scènes de torture. Au théâtre "arbitraire, inhumain, néfaste,"[77] on préfère les bienséances du théâtre classique, en oubliant convenablement ce que Jacques Carat[78] ose leur reprocher, à savoir que même Desdémona fut étouffée sous les yeux des spectateurs. Gabriel Marcel, d'autre part, s'écrie, scandalisé:

> Le dramaturge qui met en scène des tortionnaires, dans l'exercice de leurs fonctions devient tortionnaire à son tour et se rend en réalité complice de ceux qu'il prétend nous faire prendre en exécration.[79]

Il attribue le sadisme de Sartre à sa constitution psychanalitique. Pourquoi, après tout, Sartre n'aurait-il pas voulu lucidement secouer la conscience des spectateurs, devenir "tortionnaire" pour que l'image de la cruauté s'y établisse à jamais? Il faut s'en prendre plutôt à la forme qu'au contenu, sans pourtant vouloir simplifier la

tâche, comme le fait Lucienne Boucher. Tout en voulant donner "une critique objective et toute personnelle"[80] [sic], elle oublie son "objectivité personnelle" pour tenter de convaincre le lecteur de la médiocrité d'une pièce sans intérêt.

Ce qui peut, par contre, avoir contribué à l'échec de la pièce, quoiqu'elle ait "une rigueur et une dureté qui finissent par devenir étranges,"[81] c'est la distance que Sartre manque de maintenir entre la scène et l'auditoire et qui engage, contre son gré, le spectateur à une participation totale sur le plan émotionnel. Sartre qui essaie de trouver un chemin entre l'Einfühlung et l'objectivité brechtienne, dans cette pièce, sacrifie cette objectivité à la sympathie. L'enchaînement total de la liberté par l'émotion est le résultat qui contrecarre le but de Sartre de respecter cette liberté du spectateur.[82] L'émotion paralyse le spectateur désormais et l'empêche d'utiliser son intellect.

Si Sartre lui-même a condamné la pièce en raison d'inefficacité,[83] les critiques la condamnent pour son aspect sombre surtout. Selon l'analyse perspicace de Pouillon,[84] la pièce aurait remporté un succès si Sartre s'était limité à une analyse historique et avait glorifié le mouvement résistant. Le "pure naturalisme de guerre,"[85] d'autre part, est une simplification du sujet, puisque le théâtre de Sartre a des dimensions psychologiques et philosophiques qui font éclater le cadre d'une situation, limitée au mouvement résistant particulier à la dernière période de Vichy.

Cette dernière phase est caractérisée par le nom du policier Darnand. Pourtant, le sujet de Morts sans sépulture n'est pas

restreint à cette seule période. Dans n'importe quel régime fasciste et colonial la torture est une pratique quotidienne; elle est souvent le dernier recours d'un régime menacé dans son existence et qui cherche à se perpétuer par la violence tout en se rendant compte de sa chute certaine. Le régime qui légalise la torture est par essence fasciste s'affirmant, contre l'adversaire, par la contrainte qui lui ôte ce qui est le plus précieux de l'homme, sa liberté.

La torture fut pratiquée non seulement dans la France de l'Occupation, mais elle semble un complément de tout fascisme et souvent du colonialisme, voire celui de la France dans ses colonies. Au début de 1946, par exemple, le premier reportage sur l'Indochine par Tran Duc Thao fut publié dans Les Temps Modernes. Auteur de tracts incriminés, il fut inculpé par la justice militaire pour être libéré peu après avec d'autres compatriotes. Les répressions policières sous la domination française en Indochine, "des procédés de torture employés systématiquement sur les accusés,"[86] c'est là le sujet du premier reportage qui déjà anticipe sur cet avenir honteux de la France qui utilisera les mêmes méthodes qu'elle avait condamnées chez la Gestapo, la Milice, le régime collaborateur et que Sartre expose dans sa pièce dans le contexte de la période la plus sombre de la France et de l'Occupation.

C'est Joseph Darnand, nous l'avons dit, qui est chargé en tant que secrétaire au ministère de l'Intérieur du maintien de l'ordre. Dès lors la Gestapo règne en France avec l'aide de la Milice dont il fut le chef depuis 1943. "Criminel de droit commun," "ancien cagoulard, mais . . . surtout un bandit," "l'agent d'exécution de la Gestapo,"[87]

ensemble avec Déat qui s'occupait d'envoyer des ouvriers en esclavage à l'Allemagne, et Henriot qui propageait à la Goebbels les idées néfastes du Reich, ils forment le triumvirat des derniers jours avant l'insurrection. Milice et Gestapo contre le maquis, des Français torturent et tuent leurs compatriotes. La France devient un enfer qui oppose dans un combat étroit bourreaux et victimes d'où il y a peu qui échappent.

Morts sans sépulture reprend cette confrontation sanglante entre miliciens et résistants, les uns en train de disparaître, les autres, les résistants du Vercors guère plus fortunés. Cette fois Sartre a abandonné le mythe et l'allégorie; la fiction se rapproche de la réalité historique, d'une part certainement puisqu'il n'y a plus de censure à craindre, d'autre part puisque Sartre attribuait la seule réalité à la torture, et finalement puisque l'individu commence à se réimposer à une histoire qui perd graduellement son caractère de puissance absolument adverse contre l'individu impuissant. Les résistants eux-mêmes deviennent une force nécessaire à l'insurrection générale que de Gaulle avait déjà propagée dès 1942, qui pensait que la libération nationale serait inséparable de l'insurrection. Cette libération commence par la prise des villages, et à cause de l'intervention de la Gestapo et de la Milice, elle fut sanglante: torture, fusillades et la mise à feu de petites communautés et de petits villages.

Dans la pièce les résistants d'une part et la Milice d'autre part forment deux groupes irréconciliables, tous les deux recevant des ordres d'un supérieur. Les trois miliciens Clochet, Landrieu et Pellerin, représentatifs de la Milice dans son ensemble, ne sont que

les exécutants des ordres de Darnand mentionné dans la pièce, et qui, s'ils manquent d'obéissance, les punira au cas échéant. La fraternité-terreur basée sur le serment qui sert de lien contre la dispersion d'un groupe, c'est dans Morts sans sépulture l'Etat fasciste qui l'établit. Bien que Clochet soit soumis à Landrieu, il pourra à chaque instant dénoncer son supérieur même. La terreur elle-même est le meilleur moyen pour unir les membres du groupe dans la méfiance. En effet, il y avait un serment[88] qu'a dû prêter le milicien, un serment qui l'engageait à la vie et à la mort. Par l'espionnage contre les membres du groupe qui fait de chacun l'espion de l'autre subsiste le fonctionnement d'une dictature. Pourtant Clochet, Landrieu et Pellerin, malgré les liens qui les unissent, sont déjà menacés de dispersion par le débarquement des troupes alliées. Darnand, leur chef, sera un des premiers à être anéanti par l'histoire, comme l'exprime Landrieu dans son jargon:

> LANDRIEU: . . . j'ai dans l'idée que Darnand passera à la casserole avant moi.[89]

La voix du Speaker de la radio annonce leur chute prochaine: le code du mouvement résistant et la voix d'un Tchèque à la BBC, ces messages venant d'un autre monde proclament le commencement de l'existence d'une autre époque. Il est significatif qu'il n'y a plus de voix pour glorifier le courage et la force invincibles de l'armée allemande: "Les troupes allemandes tiennent solidement à Cherbourg et à Caen. Dans le secteur de Saint-Lô, elles n'ont pu enrayer une légère avance de l'ennemi" (Morts, 137). Ce mensonge affaibli sert plutôt à dessiller les yeux mêmes aux plus aveugles, à Clochet, par

exemple, qui a cru jusqu'à ces derniers temps à la victoire de l'axe.

Une époque se meurt en enterrant ses dernières victimes, la victoire est à ceux qu'évoque la voix du Speaker. The Victors, ce titre de la pièce adapté par les Américains, souligne la victoire, ni tant des résistants, ni bien sûr de la Milice, mais des alliés par qui seuls l'histoire se transformera.

Les miliciens ayant voulu "une Europe unie et une collaboration loyale et digne avec l'Allemagne,"[90] se rendent compte qu'ils n'étaient que les dupes d'un mirage, de l'Allemagne invincible.

> LANDRIEU: Les salauds!
> PELLERIN: Qui ça?
> LANDRIEU: Tous. Les Allemands aussi. Ils se valent tous. (Un temps.) Si c'était à refaire. . . . (Morts, 137)

Le portrait de Pétain accroché au mur a perdu la puissance qu'avait la statue sanglante de Jupiter. La confiance mystique dans le Maréchal s'est éclipsée depuis longtemps, le portrait vidé de sens. Pétain a perdu le pouvoir mystificateur des premières années de Vichy; dans la politique il n'est devenu qu'une marionnette. Le portrait appartient déjà à un monde disparu.

La cause pour laquelle les miliciens ont voulu combattre porte en elle-même les germes de sa destruction à cause de la forme inhumaine d'esclavage qu'elle a prise. Le combat pour la liberté, par contre, annonce l'avenir. Ce sont les résistants qui ont décidé du règne humain, comme les partisans dans Les Séquestrés d'Altona.[91]

La résistance en France se composait de militants communistes, d'intellectuels, de femmes et d'enfants. Dès 1943, Sartre lui-même

fait parti du comité national des Ecrivains lequel groupait des intellectuels de gauche publiant Les Lettres françaises clandestines et qui, selon D. Caute "devint bientôt l'un des moyens d'expression les plus influents et les plus respectés de la résistance intellectuelle."[92] Un rôle important est tenu par les communistes qui s'étaient joints à la lutte clandestine dès l'envahissement des troupes allemandes en Russie. Dans le personnage de Canoris, Sartre donne au communiste le beau rôle dans sa pièce. Le communiste Canoris a déjà connu l'experience du combat clandestin dans la Grèce de Metaxas et a été déjà soumis à la torture. Il est l'homme d'action par excellence. Il substitue à l'introspection des autres, néanmoins affirmant que "nous ne sommes pas faits pour vivre toujours aux limites de nous-mêmes" (Morts, 124), l'efficacité de la lutte. Il annonce déjà les révolutionnaires Hoederer et Nasty. "Je vivais pour la cause, dit-il, et j'ai toujours prévu que j'aurais une mort comme celle-ci" (Morts, 111). La mort, selon lui, survient à l'instant où ils ont cessé "d'être utiles" (Morts, 110), c'est-à-dire avec l'échec de la mission qu'ils n'ont pas su remplir d'une façon satisfaisante.

Comme celui de la Milice, le groupe des résistants est en voie de désagrégation: leur rôle dans la Résistance a cessé. La confrontation avec la mort les rejette dans une solitude totale. C'est là un peu le sens des paroles de Sartre dans "La République du silence

> . . . traqués dans la solitude, arrêtés dans la solitude, c'est dans le délaissement, dans le dénuement le plus complet qu'ils résistaient aux tortures.[93]

Pourtant le dévoilement de l'altérité par la solitude et face à la mort crée paradoxalement un lien plus profond que celui entre les

miliciens. Ce lien se renforce forgeant momentanément le groupe authentique après l'entrée de leur chef. Il s'agit dès lors de ne pas céder sous les coups de la torture. Durant la résistance en France de multiples exemples de trahison ont coûté de milliers de vies. Or, "dans la lutte il [le maquisard] est contraint d'exécuter les traîtres."[94] Un tel traître possible est le jeune François, qui, dans sa haine, représente la jeune France la plus marquée par le fascisme. François est un traître possible à cause des circonstances. Le choix qui s'impose alors au groupe, c'est le choix entre un individu et la cause, choix entre la mort d'un seul être et d'un groupe. Le groupe se réforme alors pour exécuter le traître tout en partageant la responsabilité. Sorbier, d'autre part, qui reconnaît qu'il pourrait trahir, s'élimine en sautant par la fenêtre.

Une fois dans les mains de la Milice, peu de résistants sont revenus. C'est seule à cause de la libération finale que les dernières victimes ont pu s'échapper. L'héroïsme avec lequel ils ont combattu et résisté aux tortures se reflète dans Morts sans sépulture. Evidemment il ne s'agit pas de cet héroïsme populaire qui aurait provoqué l'enthousiasme du spectateur et aurait fait de Sartre, selon Pouillon, "une putain respectueuse."[95] L'héroïsme est plus subtil. Il est celui de la "république du silence," démocratie sans police, sans institutions et sans armée et qui s'affirma par la seule liberté.

Avec l'arrivée des troupes alliées une nouvelle période s'annonce. Mais si Sartre a encore dans Bariona et dans Les Mouches pensé à un commencement après la libération, la fin de la guerre atténue son enthousiasme:

> . . . la fin de la guerre, c'est tout simplement la fin de cette guerre. L'avenir n'est pas engagé: nous ne croyons plus à la fin des guerres. . . .[96]

Mais d'autre part, malgré et à cause de l'incertitude de l'avenir:

> . . . il faut parier. La guerre, en mourant, laisse l'homme nu, sans illusion, abandonné à ses propres forces, ayant enfin compris qu'il n'a plus à compter que sur lui. C'est la seule bonne nouvelle que nous annonçait, l'autre après-midi, cette cérémonieuse et grêle cantonnade.[97]

2 De l'imaginaire au savoir: Bariona

La contestation de l'attitude imaginaire par la réalité, dans les deux premières pièces de théâtre de Sartre, est représentée par une conscience individuelle, solitaire, détachée de la situation dans le monde. Par des forces extérieures auxquelles elle réagit forcément, elle apprend, réflexivement d'abord, la dialectique liberté-situation; sa réalisation se fait ensuite par une descente équivalente de l'engagement dans le monde. Cette descente graduelle--la descente de Bariona, des bergers et la descente d'Oreste--par son caractère essentiellement nietzschéen et qui comprend le savoir de la non-existence de Dieu, tel que le proclamait Zarathustra en descendant vers les hommes, est précédée de la chute comme phénomène à la fois métaphysique et philosophique. Les considérations théologiques du péché originel à la rédemption sont, tel l'imaginaire par la réalité, contestées par la pensée philosophique. L'élément théologique est, en

effet, la part poétique dépassée par le savoir. La chute, dans Bariona intériorisée par la conscience solitaire, est, liée à l'imaginaire et au magique, reprise dans Les Mouches par la conscience collective et y est contestée par la conscience pure, libre. Détachée de toute connotation théologique, sinon uniquement du symbole biblique de la chute, du "ils connurent qu'ils étaient nus," et détachée simultanément de l'attitude imaginaire, la chute totale représente dans Morts sans sépulture celle dans l'univers de l'autre et dans la mort. S'il y a contestation, c'est celle de l'humain par l'inhumain, celle de la conscience individuelle, intellectuelle par l'homme révolutionnaire que l'histoire dans son cours inexorable dépasse et élimine.

La chute revêtit le caractère théologique du péché originel qui est la rupture fondamentale et absolue d'une union jadis existante et dont la conscience se souvient encore. Dans Bariona, la chute engendre la conscience malheureuse qui se chemine vers la réconciliation. Comme la conscience malheureuse chez Hegel qui surgit comme antithèse dans la religion juive à l'esprit uni héllenique, de même la conscience déchirée chez Sartre est issue d'une union jadis existante et encore préservée dans le souvenir qui ne peut que rendre le sentiment de la déchirure plus fort. L'union remémorée liée finalement à l'arrivée du Christ dans la conscience collective qui imagine un recommencement du commencement ou "tous les hommes de la terre sont admis à courir leur chance à nouveau" (Bariona, 596) ensuite la conscience malheureuse captive de la religion du désespoir et finalement le christianisme comme religion de l'espérance qui pourtant porte dans son germe une contradiction plus profonde que ne le connaisse la conscience déchirée juive, voilà les éléments théologiques de Bariona.

Par l'annonciation de la naissance du Christ les Juifs espèrent un retour au paradis perdu qui aurait le caractère d'un paganisme naïf, charnel, innocemment joyeux, et qui serait réalisé par l'union du divin et du profane, du monde et du ciel:

> TOUS (chantant): . . . les montagnes fondent comme de la cire à cause de la présence de l'Eternel, à cause de la présence du Seigneur de toute la terre. (Bariona, 598)

C'est ainsi que les prophètes se sont figurés la venue du Christ. Là où il n'y avait que dévastation dans la nature, des rochers stériles, "des blocs de pierres rousses, sous ce ciel impitoyable d'un bleu glacé" (Bariona, 568), et du froid qui lui même se matérialise, par l'arrivée du Seigneur, l'âge d'or ressuscité, la nature s'adoucira. Les bergers de Sartre s'inspirent des prophéties bibliques:

> LES BERGERS: . . . désormais, l'herbe va croître au sommet des montagnes
> Et les moutons vont paître seuls. . . .
> Et il va pousser des citronniers et des orangers à la cime des monts. . . . (Bariona, 596-597)

Les bergers chantent ce qu'autrefois les prophètes ont prédit:

> Ne craignez point, bêtes des champs, car les pâturages du désert ont poussé leur jet, et même les arbres ont poussé leur fruit; le figuier et la vigne ont poussé avec vigueur. (Joel II, 22)

Mais l'âge d'or des prophéties n'est qu'une utopie arrachée au souvenir d'unité telle qu'elle était conçue par le paganisme qui s'oppose à la réconciliation plus douloureuse et quelque peu éphémère du christianisme.

L'unité première qui reste au fond de la mémoire est rompue par la chute qui chasse l'homme de la nature, de Dieu et l'aliène de lui-même et d'autrui. Le monde est un désert "de terre rouge(s), gercé(s),

fendillé(s), crevassé(s)" (Bariona, 574); c'est l'univers biblique de l'Ancien Testament déploré par le Dieu du prophète:

> Car une nation puissante et innombrable est montée contre mon pays; ses dents sont des dents de lion, et elle a des dents machelières d'un vieux lion.
> Et elle a réduit ma vigne en désert, et elle a ôté l'écorce de mes figuiers. (Joel I, 6-7)

La chute, si elle est envisagée par Sartre dans le contexte de sa philosophie comme "événement absolu," est, dans la théologie et aussi dans l'oeuvre philosophique sartrienne, une perpétuelle reprise par la conscience malheureuse qu'elle a intériorisée comme la séparation du néant avec l'absolu. C'est Bariona qui représente cette conscience déchirée du judaïsme d'avant les prophéties. Ces prophéties opposent déjà la religion du désespoir à celle d'un espoir pourtant utopique. Elles signifient toutes les deux, exprimées d'une part par Bariona, d'autre part par les bergers, la rupture avec l'ici-bas.

Bariona, lui, rompt avec le monde par la négation de la vie en général. Cette rupture équivaut à la négation du réel qui garantit la pureté que souillerait le contact avec le monde. Le sacrifice de son enfant, ne rappelle-t-il pas celui d'Abraham sous la loi du Dieu de l'Ancien Testament? Bien loin pourtant d'être l'offrande de la conscience religieuse kierkegardienne, qui, dans une nuit spirituelle totale fait le saut vers la foi, il est plutôt le sacrifice de l'Abraham de Hegel, et antithétique par rapport au Dieu miséricordieux sacrifiant, le Christ:

> S'il [Abraham] sacrifie son fils--c'est à lui-même en fin de compte qu'il le sacrifie. Il ne peut pas, il ne veut pas aimer. Il fait tout servir à son Dieu, c'est-à-dire qu'il fait tout servir à lui-même; il ne veut dépendre de rien, pour mieux se renfermer sans cesse en soi.[98]

L'Abraham hégélien c'est le Bariona sartrien qui, lui aussi, sacrifie son fils à lui-même pour rompre avec le monde, pareil au saint qui se dépouille de sa singularité pour se fondre dans l'universel, Dieu pour lui:

> Hegel en a montré, dit Sartre ailleurs, les ressorts dans sa description de la conscience malheureuse. La conscience est à la fois l'immuable et l'universel à titre de pensée pure, de sujet abstrait et à la fois cette contingence particulière, cet homme né de la chair, apparu dans une situation singulière, immergé dans le fleuve du devenir; mais elle ne sait pas qu'elle est l'universel; elle croit que cette universalité abstraite et éternelle lui est transcendante et que c'est Dieu. (Genet, 193-194)

Aussi Bariona, niant sa particularité en lui, la nie-t-il chez les autres. Son fils né de la chair, né de sa chair, qu'il sacrifie, serait le symbole de cette contingence. Pour la dépasser il faut surmonter son être humain, pour se fondre dans l'être divin, atteindre l'universel, pourtant tout en sachant que la rupture avec Dieu est indépassable. La loi de l'amour qu'il nie, ce serait, au contraire la prise de contact avec l'univers des hommes, mais la conscience malheureuse reste enfermée en soi, sous "l'ancienne loi" (Bariona, 625). Cette loi, c'est la loi du Dieu d'Abraham qui oppose au lieu de réconcilier et laquelle se perpétue dans le peuple juif. La loi oppose le Dieu jaloux à l'homme, le sujet à l'objet, le maître à l'esclave, le néant à l'absolu. Asservi par rapport à Dieu, le Juif intériorise le rapport maître-esclave, il devient le maître par rapport à autrui, tel Bariona comme "seigneur du village et maître de la vie et de la mort" (Bariona, 582).

La séparation absolue entre Dieu et l'homme se perpétue entre lui et l'univers. La loi de Dieu, Bariona la fait sienne pour ensuite

l'imposer à autrui: "Nous n'engendrerons plus, nous consommerons notre vie dans la méditation du mal, de l'injustice et de la souffrance" (Bariona, 580). Cette loi, Bariona veut qu'elle soit sanctifiée par Dieu: ". . . devant le Dieu de la Vengeance et de la Colère, devant Jéhovah, je jure de ne point engendrer" (Bariona, 581). Cette loi rigoureuse se détourne désormais contre le Dieu même qui devient alors à son tour objet de haine du Juif:

> BARIONA: Faire un enfant c'est approuver la création du fond de son coeur, c'est dire au Dieu qui nous tourmente: "Seigneur, tout est bien et je vous rends grâce d'avoir fait l'univers." (Bariona, 584-585)

La dépendance par rapport à Dieu bien que dans la haine, est liée au besoin d'indépendance par rapport au monde. La conscience religieuse juive puise son désespoir dans la rupture avec le monde et avec Dieu de qui elle tente en vain de se délivrer:

> BARIONA: Contre les dieux, contre les hommes, contre le monde, j'ai cuirassé mon coeur d'une triple cuirasse. Je ne demanderai pas de grâce et je ne dirai pas merci. (Bariona, 599)

Voilà une rupture double qui exclut toute union et qui se vit dans la passivité. En tant qu'objet de Jéhovah le peuple persiste dans la passivité et se laisse asservir perpétuellement par de nouvelles lois. Obéissance et révolte, domination et soumission, tels sont les deux contraires irréconciliables sous la loi ancienne.

Dans cette nuit du désespoir et de l'aveuglement vient s'introduire la lumière par la naissance du Christ. Pour le Juif, nous l'avons dit, sa venue sera la réalisation des prophéties:

> TOUS (chantant): L'Eternel règne! que la terre tressaille de joie, que toutes les îles se réjouissent!
> La nuée et l'obscurité sont autour de lui, la justice et le jugement sont la base de son trône. Le feu marche autour

de lui et embrase de tous côtés ses ennemis.
Des éclairs brillent partout. Le monde et la terre
tremblent en le voyant. (Bariona, 598)

Ainsi le prédisait autrefois Joel le prophète:

. . . Que tous les habitants du pays tremblent; car la
journée de l'Eternel vient; car elle approche;
Une journée de ténèbres et d'obscurité, une journée de
nuages et de brouillards. . . .
Le feu dévore devant lui; la flamme brûle après lui . . .
les cieux en seront ébranlés. . . . (Joel II, 1, 2, 3, 10)

Si les Juifs attendent du Christ la réconstruction d'un âge d'or, Bariona se le figure par contre comme le Dieu de l'Ancien Testament d'une part, un dieu qui se montre "sous quelque forme brillante et fugace, comme un nuage pourpre ou un éclair" (Bariona, 607), pareil au Dieu de Moïse se révélant au "milieu de la nuée" et "comme un feu consumant" (Exode XXIV, 16-17). D'autre part, il s'imagine un Dieu pour soi que Bariona aimerait "à l'exclusion de tous les autres" (Bariona, 608). La séparation est ainsi maintenue entre l'universel de l'amour unificateur et le particulier d'un amour individuel et renfermé sur soi.

La figure du Christ dans sa vraie signification vient se dessiner sur cette conscience déchirée, séparée du monde. Le martyre, la souffrance et la résignation seront son lot et l'abandon du monde et de Dieu même:

LE SORCIER: . . . des gens s'attroupent autour de sa croix
et lui disent: "Sauve-toi toi-même si tu es le Roi des
Juifs." Et il ne se sauve pas, il crie d'une voix forte:
"Mon Père, mon Père! Pourquoi m'as tu abandonné?" Et il
meurt. (Bariona, 613)

Le Christ aussi contient dans sa personne la déchirure qui s'est introduite dans la conscience religieuse juive. Dieu et homme à la

fois "ce qui est saint a souffert lui-même par le fait de ce qui n'est pas saint."[99]

> BARIONA: Il avait chu des mains de son créateur indigné et il tombait dans une fournaise ardente, dans le noir. . . . (Bariona, 623)

L'homme est un dieu tombé, il souffrira comme lui, mais en tant que Dieu il sera "par-delà cette souffrance" (Bariona, 624). Les deux postulats irréconciliables Dieu-homme sont ainsi annulés par la naissance du Christ: ". . . le royaume de Dieu . . . est au Ciel et aussi sur la terre" (Bariona, 626).

Pourtant déjà annoncé dans les prophéties: "que tous les gens de guerre s'approchent et qu'ils montent . . . (Joel III, 9), le Christ viendra pour semer la discorde: "Pensez-vous que je sois venu apporter la paix sur la terre? Non, vous dis-je; mais plutôt la division. . ." (Luc XII, 51). Ainsi le jour de la venue du Christ, le premier jour où l'amour est révalorisé sera le premier jour de guerre.

> BARIONA: Vous allez mourir en guerriers comme vous le rêviez dans votre jeunesse et vous allez mourir pour Dieu. (Bariona, 632)

Néanmoins la réconciliation est achevée, à la religion du désespoir suit celle de l'espoir; la conscience malheureuse est dépassée par l'absorption de Dieu en l'homme et de l'homme en Dieu. Le Christ mort ressuscitera, la vie absorbe la mort. En donnant sa vie pour le Christ Bariona fera vivre son enfant. Le Christ qui réunit dans sa personne l'humain et le divin c'est l'homme tout entier comme l'exprime Sarah à l'égard de son propre enfant:

> SARAH: Mon enfant, mon Dieu, mon petit! Toi que j'aimais déjà comme si j'étais ta mère et que j'adorais comme ta servante. Toi que j'aurais voulu accoucher dans les douleurs, ô Dieu qui t'es fait mon fils, ô fils de toutes les femmes. (Bariona, 628)

Ainsi l'enfant de Bariona est, lui aussi, à la fois divin et humain, divin par sa liberté, humain par ce qui l'attache à la terre, chair et esprit, particulier et universel. Dès lors les contraires sont dépassés par la naissance du Christ-homme qui les unit dans une vaste synthèse.

Du péché originel exprimé par la chute, à la rédemption qui est la descente du Dieu-homme, Sartre retrace le chemin de la conscience religieuse telle qu'elle fut envisagée par Hegel. Mais là où il s'écarte de Hegel, c'est dans la façon dont lui, Sartre, conçoit la conscience religieuse. Pour Sartre cette conscience est imageante et on voit au cours de la pièce comment le porte-parole de Sartre, Balthazar, contestera l'imaginaire. La chute première a des significations qui, chez Sartre, passent du concept théologique dans l'ontologique.

Pour une analyse de la signification sartrienne de la chute telle qu'elle se révèle dans Bariona, son essai d'ontologie phénoménologique L'Etre et le néant sert de point de départ. Sartre le construit sur trois notions étroitement liées les unes aux autres, sur l'en-soi, le pour-soi et cette impossible synthèse divine à laquelle la réalité humaine aspire en vain mais qui est la source de toute action. Le rapport entre l'en-soi et le pour-soi est celui d'une dépendance non-réciproque:

> . . . l'être n'a nul besoin de néant pour se concevoir . . . le néant qui n'est pas, ne saurait avoir qu'une existence empruntée: c'est de l'être qu'il prend son être.[100]

Néant au coeur de l'être, le pour-soi, par une perpétuelle néantisation se distancie de l'en-soi, ce qui le constitue comme conscience.

Le pouvoir de recul, cette néantisation perpétuelle, d'après Descartes, Sartre la nomme la liberté. Un rien sépare la conscience du monde et d'elle-même, mais ce rien est infranchissable, de sorte que la conscience ne parvient jamais à une synthèse qui unirait l'en-soi au pour-soi. La coïncidence avec soi, le propre de l'en-soi, la conscience ne peut pas l'atteindre au niveau en-soi-pour-soi. La "passion inutile" (EN, 708) est à l'origine d'une hantise jamais satisfaite au coeur de la conscience. C'est là le sens que Sartre donne à notre être condamné à être libre.

Mais malgré cette dépendance non-réciproque entre la conscience et son objet, il existe un trait d'union plus fondamental entre le pour-soi et l'en-soi qui renvoie le philosophe à une soi-disante "préhistoire mythique."[101] Il apparaît que le désir d'unité--tel le désir de perfection chez Descartes se réclamant d'un Etre parfait--se déduit chez Sartre d'une union jadis existante détruite ensuite par la prise de conscience laquelle poursuit son être pour parvenir, sur un niveau plus élevé, à une nouvelle fusion:

> Le pour-soi c'est l'en-soi se perdant comme en-soi pour se fonder comme conscience. Ainsi la conscience tient-elle d'elle-même son être-conscience et ne peut renvoyer qu'à elle-même en tant qu'elle est sa propre néantisation mais ce qui s'anéantit en conscience sans pouvoir être dit fondement de la conscience, c'est l'en-soi contingent. L'en-soi ne peut rien fonder; s'il se fonde lui-même c'est en se donnant la modification du pour-soi. (EN, 124)

Il semble dès lors que l'état préconscient ait pris fin lors d'une détermination de la conscience (ou de l'en-soi) de se fonder comme conscience par une première néantisation qui, considérée comme un "événement absolu" est "cette chute de l'en-soi vers le soi par quoi se constitue le pour-soi" (EN, 121). Abstraction faite de cette chute

étrange "de l'en-soi vers le soi," il apparaît néanmoins que l'en-soi doive avoir commencé la liberté, pour nous incompréhensible puisque cet en-soi ne permet pas de fissure. Il semble que Sartre se soit inspiré du romantisme dont se réclament quelques-uns des écrivains modernes. Les trois stades Nature, Homme, Dieu s'intègrent dans la théorie romantique que Kleist avait formulée dans le Marionettentheater. Ces étapes, légèrement transformées, sont reprises chez Schlegel, et Schelling. Les trois auteurs traitent tous de la Nature, à savoir d'un état préconscient de la conscience, ensuite de la prise de conscience et finalement du désir d'arriver à une synthèse des contraires. Kant, dont Sartre a surtout subi l'influence, indique, lui aussi, d'abord la Nature en harmonie éternelle avec elle, ensuite l'homme séparé de la Nature par la raison et la liberté et son désir d'arriver, par l'union de la liberté et de la nécessité, au Divin.[102]

Dans le Prométhée mal enchaîné, Gide revient, lui aussi, à la chute et regrette l'état préconscient perdu avec la prise de conscience, et Camus, dans Le Mythe de Sisyphe parle de la privation même du souvenir "d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise."[103]

La chute a laissé l'homme face à sa propre conscience et aux choses. Elle est la source du sentiment de l'absurdité, de la contingence et de la solitude. Le paradis perdu, la chute accomplie par l'arrachement du pour-soi à l'en-soi, le pour-soi, par besoin de retrouver le paradis sur un niveau plus élevé d'une totalité en-soi-pour-soi, se jette dans l'action. Il s'agit de remplir un manque, à savoir cette totalité manquée qu'il est incapable d'atteindre. Ainsi l'acte, naissant par la chute, est sa conséquence même.

A partir de cette interprétation philosophique de la chute, le savoir du philosophe alors se glisse dans la théologie: le paradis est l'union préconsciente que la chute, commencement du royaume de la conscience abolit, celle-ci se transcendant perpétuellement par l'action pour rattraper une union plus spirituelle.

La chute peut mener la réalité humaine ou à une tentative de se reconstituer en en-soi, après une affirmation de la liberté pour-soi, ou à une libération par l'acte. La première étape, la chute, la prise de conscience, constitue la rencontre avec les choses et avec elle-même comme révélation de la contingence. "Tout existant naît sans raison, se prolonge par faiblesse et meurt par rencontre."[104] Ceci est la quintessence qui résume le caractère de la contingence, de l'absurdité, formulée par Bariona d'une façon légèrement différente:

> BARIONA: . . . le monde n'est qu'une chute interminable et molle. Le monde n'est qu'une motte de terre qui n'en finit pas de tomber. Des gens et des choses apparaissent soudain en un point de la chute et à peine apparus, ils sont pris par cette chute universelle; ils se mettent à tomber, ils se désagrègent et se défont. (Bariona, 579-80)

Trois mouvements caractérisent la chute: l'un universel, le monde entier chaotique, qui, à un certain moment absorbe le particulier--gens et choses--pour qu'ensemble ils se désintègrent au cours de la chute. Cela veut dire que du chaos naissent, différenciés de lui, gens et choses, sans cause ni raison et qui se distinguent de l'univers chaotique, de "la motte de terre," par leur particularité, mais retournent au chaos premier. Ces trois mouvements reprennent les étapes de l'en-soi duquel se détache le pour-soi et le retour à l'en-soi de la mort. Au centre est alors le pour-soi qui constitue les choses en leur

donnant une signification dans l'indifférenciation universelle. C'est lui qui constitue le monde et le connaît et, ayant le recul nécessaire il s'élève au-dessus de l'univers chaotique par sa néantisation perpétuelle. C'est aussi à cause de son être conscient qu'il se rend compte de la contingence, de l'absurdité de son propre être et de l'existant en général. Le détachement du monde est précisément l'avènement de la liberté au coeur des choses. Roquentin et Bariona suivent le même chemin qui est la prise de conscience de la liberté, la prise de conscience de la contingence, aboutissant à l'imaginaire, pourtant dépassé chez Bariona par l'action.

La reprise du pour-soi par l'en-soi dans la chute universelle et avant la mort même est un danger qui menace le pour-soi, comme c'est le cas de Roquentin et de Bariona, à moins que le pour-soi ne dépasse pas continuellement sa situation par des projets à réaliser. "La chute interminable et molle" du monde, la "motte de terre" ne se distinguent guère de "la pâte même des choses" (Nausée, 179), des "masses monstrueuses et molles" (Nausée, 180) où se perd le pour-soi, s'il s'abstient de donner des significations aux existants et à son propre être contingent. Bariona se refuse d'établir une distinction essentielle entre l'indifférence de l'en-soi et le caractère propre du pour-soi. Indifférenciés, gens et choses s'absorbent pour lui dans la chute. Ce qui distingue pourtant le pour-soi de l'en-soi "c'est l'indifférence de l'En-soi . . . que le Pour-soi a à n'être pas" (EN, 235).

La chute établit la liberté qui est le néant "au sein même de l'être, en son coeur, comme un ver" (EN, 57). Pour Bariona, elle est

"une lèpre affreuse" (Bariona, 585), se glissant comme une maladie partout pour ronger l'être. Elle introduit le savoir de la contingence qui intègre à la fois l'être et la réalité humaine. Le pur être-là en face des choses peut dès lors mener à l'absorption de l'une par l'autre. La conscience, passive face aux choses, se regarde comme emprisonnée par les choses:

> BARIONA: . . . tu vas recréer le monde, il va se former comme une croûte épaisse et noire autour d'une petite conscience scandalisée qui demeurera là, prisonnière, au milieu de la croûte, comme une larme. (Bariona, 584)

La façon dont Bariona, pareil à Mathieu,[105] envisage la dichotomie en-soi, pour-soi, c'est le vis-à-vis passif entre la conscience et le monde. Entourée de l'opacité des choses, la conscience dans sa transparence absolue se considère dès lors comme séquestrée.

Pourtant Bariona reste liberté. Il n'est pas cet en-soi qui se chemine vers l'existence pour-soi comme le pense Henning Krauss par exemple.[106] La révélation de l'indifférence du monde et de sa contingence où l'homme éprouve "son exil au milieu de l'indifférence" (EN, 590) a pourtant d'autres conséquences. Elle conduit Bariona à une attitude contemplative d'abord, une "méditation du mal, de l'injustice et de la souffrance" (Bariona, 580).

D'une part la contemplation présuppose le pur être-là en face des choses; le monde est, comme dit Sartre ailleurs, "rencontré" (Imaginaire, 17) par la conscience passivement. C'est "la tentation purement théologique de contempler la Nature 'sans addition étrangère'" (CRD, 248). Il faut alors que la réalité humaine prenne le point de vue de Dieu sur le monde et les choses. La contemplation méditative implique, d'autre part, un détournement du monde par la réflexion. La conscience

se retire en elle-même en se fermant à autrui. L'exclusion du monde exclut toute possibilité d'action sur et de transformation de celui-ci. Le détournement du pour-soi de son entourage, chez Bariona, aboutit à l'imaginaire. La conscience religieuse, dans le concept sartrien, devient la conscience imageante.

De la chute, prise de conscience de la contingence qui mène d'abord à la contemplation d'un point de vue élevé--". . . j'ai vu de haut notre village écrasé sous le soleil et j'ai médité dans mon coeur" (Bariona, 579)--Bariona se chemine vers un déterminisme imaginaire. La prise de conscience de la liberté conduit à la création de Dieu comme l'aboutissement de la conscience imageante. Elle établit un rapport entre elle et Dieu, voué, il faut l'admettre, à la non-réciprocité, qui s'exprime chez Bariona par un monologue poétique. A travers les diverses étapes Bariona se ferme peu à peu au monde humain qui l'abandonne à son tour. Il est prêt à s'adonner à l'imagination, à constituer une image en absence, à "poser le monde comme un néant par rapport à l'image" (Imaginaire, 233). La "religion du néant" (Bariona, 581) est fondatrice de la liberté par un recul du monde dans l'acte imageante. La création d'un univers imaginaire requiert une conscience qui s'évade du monde pour constituer un monde poétique. Le village devient "un théâtre vide lorsque le rideau est tombé et que les spectateurs sont partis" (Bariona, 579). Il n'y a que l'acteur qui y reste, Bariona en fin de compte, et qui joue seul, devant l'oeil imaginaire d'un dieu, son drame. Il ne s'agit plus, dans ce drame, d'une communication avec autrui, mais de la création d'un univers poétique qui n'a nul besoin du monde. Bien que le monde réel,

historique, soit présent, il acquiert le caractère inessentiel par rapport à l'univers poétique essentiel. Refusant la communication, Bariona-poète s'enferme en lui:

> BARIONA: Ils sont partis, Seigneur, toi et moi, nous sommes seuls. J'ai connu bien des souffrances, mais il a fallu que je vive, jusqu'à ce jour pour goûter la saveur amère de l'abandon. Hélas, que je suis seul! (Bariona, 606)

La conscience imageante solitaire devient conscience solitaire totale qui doit se nourrir de l'imaginaire pour ne pas tomber dans le désespoir, à savoir dans le piège de la contingence. Ainsi le dieu imaginaire est, comme l'imaginaire dans La Nausée, le Sauveur de la conscience solitaire qui protège la réalité humaine d'une existence injustifiée et absurde. Le refus d'accepter comme réel la naissance du Christ, de la liberté alors, c'est le refus de sortir de l'imaginaire protecteur:

> BARIONA: Un Dieu, se transformer en homme! Quel conte de nourrice! Je ne vois pas ce qui pourrait le tenter dans notre condition humaine. Les Dieux demeurent au ciel, occupés à jouir d'eux-mêmes. (Bariona, 606-607)

La naissance du Christ est, elle aussi, reléguée à l'imaginaire, un "conte de nourrice" créé par l'imagination populaire que Bariona considère comme inférieure à sa propre imagination.

En effet il y a de l'imagination naïve des bergers, une conscience collective poétique rêvant d'une utopie, qui, sans être contestée par le philosophe, retombe dans le désespoir. Faute de connaissance les bergers seront les premiers à trahir le Christ, la liberté:

> CAIPHE: Allons! Tu avais raison, Bariona. Tout s'est très mal passé toujours et ça continue. A peine aperçoit-on une faible lumière que les puissants de la terre soufflent dessus pour l'éteindre. (Bariona, 628)

Les deux univers imaginaires, celui de Bariona, celui des bergers et des Anciens sont détruits par la réalité historique et la liberté qui est contrainte, par l'arrivée du Christ, à se situer.

Si Dieu est un concept imaginaire purement humain, il y a cependant une hypothèse Dieu conçue par Sartre dans L'Etre et le néant et imaginée par l'écrivain dans ses pièces. Le concept sartrien de Dieu, s'il existait, serait la fusion de la plénitude et du néant, c'est-à-dire de l'en-soi-pour-soi telle qu'elle hante la réalité humaine.

> Et Dieu, n'est-il pas à la fois un être qui est ce qu'il est, en tant qu'il est tout positivité et le fondement du monde--et à la fois un être qui n'est pas ce qu'il est et qui est ce qu'il n'est pas, en tant que conscience de soi et que fondement nécessaire de lui-même? (EN, 133-134)

L'en-soi qui manque au pour-soi et qu'il tente d'attraper au coeur de la conscience ou dans le monde, Dieu les réunit de sorte qu'il est cette totalité qui manque à la réalité humaine dont le désir est d'être Dieu. On a accusé Sartre de faire de Dieu plutôt "une image de Dieu déformée par les hommes,"[107] donc de tomber lui-même dans l'imaginaire. La notion sartrienne semble se rapprocher de celle du mysticisme, qui traite, elle aussi, de ces contraires radicaux entre la plénitude et le néant.[108] La plénitude, ce serait l'idéal de l'homme. L'impossibilité d'y parvenir conduit Bariona à assumer le néant dans la révolte. La "religion du néant" liée à l'imaginaire n'y est rien d'autre en fin de compte que l'affirmation de la liberté dans la négation totale:

> BARIONA: L'Eternel m'aurait-il montré sa face entre les nuages que je refuserais encore de l'entendre car je suis libre; et contre un homme libre, Dieu lui-même ne peut rien. (Bariona, 599)

Cette affirmation de la liberté contre Dieu créateur est une négation de la création même, elle s'exprime dans le refus de se déduire en tant qu'être créé, de Dieu. Dieu comme fondateur du monde devient l'artisan qui crée l'univers dans l'entendement divin. D'une part il est la plénitude manquant à l'homme qui s'y oppose par le néant seul et d'autre part le technicien divin qui fabrique l'univers.[109] Ainsi la liberté de l'homme ne serait qu'un mirage, Dieu tirant les ficelles; l'homme souffrirait d'une aliénation essentielle qui introduirait la fatalité dans l'existence humaine et réduirait l'homme à l'état d'objet absolu, tel qu'il ressort de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. Par rapport à Dieu "tout existant est un Pour-autrui,"[110] dans la mesure où Dieu serait "l'être-regardant qui ne peut jamais être regardé" (EN, 495). En fin de compte pourtant, Dieu reste une fiction. La chute a établi une rupture avec l'être qui hante le pour-soi et qui l'amène à tenter de nier son existence en faveur d'une essence.

Bien que pour Bariona "les jeux [soient] faits d'avance" (Bariona, 583), il parvient, d'une négation de la liberté à cause de la création d'une divinité, à la position de la liberté face à cette création imaginaire tout en continuant le rapport Dieu et l'être. L'affirmation de la liberté et le refus de la liberté sont les deux aspects de l'imaginaire même qui se tiennent la balance, et qui aboutissent à la mauvaise foi. Bariona circule entre deux forces opposées, à la fois entre un mode stable, fixe pour qu'il se constitue comme essence sous le Regard absolu et pour qu'il rattrape sa nautre, tel Daniel des Chemins de la liberté qui invente l'Etre pour se sentir

être,[111] et à la fois entre la liberté qui substitue à l'être le non-être. Cet "incessant jeu de miroir et de reflet, un perpétuel passage de l'être qui est ce qu'il est, à l'être qui n'est pas ce qu'il est et, inversement, de l'être qui n'est pas ce qu'il est à l'être qui est ce qu'il est" (EN, 106), c'est la mauvaise foi. Le pour-soi qui tente de se transformer en en-soi dans un effort constant pour nier la liberté est amené à constater la liberté même au coeur de cet effort. Les deux pôles entre lesquels se meut Bariona aboutissent alors à un cercle vicieux, une recherche de l'en-soi par le pour-soi et du refus du pour-soi de l'en-soi par un perpétuel va et vient entre l'être et le non-être.

C'est dès lors au philosophe de détruire les diverses notions qui constituent la conscience malheureuse, et à l'homme d'action de libérer à la fois lui-même et les autres par l'engagement dans l'histoire. Cette destruction par le savoir est une correction d'abord de la signification du pour-soi et de l'en-soi. Balthazar, reprenant à sa façon la pensée de Pascal et le postulat de Baudelaire explique:

> BALTHAZAR: L'Ange n'espère point car il jouit de sa joie et Dieu lui a, d'avance, tout donné et le caillou n'espère pas non plus, car il vit stupidement dans un présent perpétuel. Mais lorsque Dieu a façonné la nature de l'homme, il a fondu ensemble l'espoir et le souci. Car l'homme, vois-tu, est toujours beaucoup plus que ce qu'il est. (Bariona, 604)

La tension non-résolue entre la liberté pure et le déterminisme pur, entre l'être et le non-être, sur le plan humain, est annulée par le dépassement de l'un par l'autre. L'homme est liberté et transcende sa situation, qui est l'élément déterminateur, par son être libre. Le pour-soi échappe à l'en-soi par une perpétuelle néantisation par laquelle il se détermine à n'être pas l'en-soi:

> Ainsi la néantisation étant néantisation d'être représente la liaison originelle entre l'être du pour-soi et l'être de l'en-soi. (EN, 128)

Cette expulsion de l'en-soi fait que l'homme se transcende continuellement et tente en même temps d'attraper son être qui lui manque sans pouvoir le saisir. L'action est la conséquence de la recherche de l'être, si celle-ci ne se fait pas par la réflexion. La "méditation du mal" caractérisait cette réflexivité de la conscience malheureuse qui se détournait du monde. Sa destruction se fait de nouveau par Balthazar, le philosophe:

> BALTHAZAR: . . . tu n'est pas ta souffrance. Quoi que tu fasses et de quelque façon que tu l'envisages, tu la dépasses infiniment. . . . Mais toi qui est au-delà de ta propre souffrance, car tu la façonnes à ton gré, tu es léger, Bariona. (Bariona, 625)

La structure de la conscience est telle que la recherche par la réflexivité d'un en-soi dans une même conscience est vouée à l'échec. La conscience est transparence absolue qui ne permet pas à un en-soi de s'y glisser de sorte que ". . . la réflexion ou tentative de reprendre le pour-soi par retournement sur soi aboutit à l'apparition du pour-soi pour le pour-soi" (EN, 200). La souffrance s'évanouit perpétuellement lorsque la conscience se retourne vers elle-même pour la saisir réflexivement et pour la constituer en en-soi. De là la légèreté même du pour-soi qui est délivré du poids des choses.

Finalement il y a le retour à autrui. D'abord Bariona cherche son essence dans le Regard de Dieu. Mais outre que Dieu est un concept imagé de la conscience, la constitution d'une essence par autrui laisse intacte la liberté pour-soi. C'est par rapport à autrui que la réalité humaine est objet, par rapport à elle-même elle reste

sujet. Pour devenir objet et sujet à la fois il faudrait qu'elle soit autrui et elle-même. Ainsi la tentative de se constituer en tant qu'en-soi sous le regard de Dieu et la phase imaginaire sont dénoncées comme échec. L'existence de Dieu prend fin lors de la venue du Christ. La notion du Christ dépasse la théologie par la philosophie.

De la chute première nous parvenons à la chute du Christ qui relèvent toutes les deux de la liberté. Dès lors, "le ciel s'est vidé tout entier comme un grand trou, il est désert et les anges ont froid" (Bariona, 594). Le principe actif, créateur dans le monde, jadis représenté par Dieu et déjà indiqué par Sarah qui pourtant reste surtout l'instinct maternel et le principe vital, sans beaucoup évoluer dans la pièce, est dès lors révalorisé et sur les ruines de l'imaginaire. La liberté ne se comprend, à partir de cet instant, que par son être dans le monde. Si la chute a constitué l'être libre de la réalité humaine, la descente symbolise la libération de la pure liberté pour-soi:

> BARIONA: Je me sens plus seul au bord de leur joie et de leur prière que dans mon village désert. Et je regrette d'être descendu parmi les hommes, car je ne trouve plus en moi assez de haine. (Bariona, 623)

La descente correspond à un retour dans le monde parmi les hommes qui constitue alors l'être situé de l'homme. La situation c'est l'histoire qui comprend le monde avec ses résistances que l'homme aide à transformer. La liberté signifie que la réalité humaine doit se faire au lieu d'être et "le refus de la liberté ne peut se concevoir que comme tentative pour se saisir comme être-en-soi" (EN, 515). Bariona a dû reconnaître l'échec de cette tentative.

Son choix de s'enfermer dans une tour d'ivoire était la tentative de freiner l'histoire même qui se déroule, évidemment malgré lui. Comme le conflit initial de Bariona est résolu par la reconnaissance de la liberté se situant, c'est dans le monde et par et dans l'histoire qu'elle agira.

L'aspect religieux imaginaire se conteste par le savoir du philosophe qui se dépassent tous les deux vers l'action. La conscience religieuse est surmontée par la conscience libre. La conscience libre devient d'abord conscience imageante qui crée, dans l'éloignement de l'univers humain, un rapport fictif entre elle et Dieu. Elle est contestée par le philosophe qui invite par sa parole à un engagement final. Le Dieu imaginaire est détruit et avec lui le monde théologique que l'univers historique remplace.

Avec Bariona tout est encore possible, le temps s'ouvre vers l'avenir, la chute de l'être marque son commencement. L'univers de Moïse et d'Abraham de l'Ancien Testament est dépassé à partir des prophéties que réalisera partiellement la venue du Christ, de sorte qu'à la chute correspond la rédemption. L'univers théologique est finalement intégré dans la réalité historique qui dépasse l'histoire particulière pour se rapprocher de l'histoire présente.

L'univers de l'Ancien Testament qui est celui de Bariona et des Anciens a la marque d'a-temporalité qui laisse uniquement intact le présent, c'est-à-dire la présence aux choses. Au faire, conséquence de l'être temporel et libre se substitue l'être qui est celui de l'en-soi sans aucune temporalité. La chute, selon Bariona, n'est pas cet "événement absolu" unique qui affirme la liberté, elle est un processus

aveugle qui rend passé, présent et avenir interchangeables de sorte que la chronologie peut être renversée à chaque instant. Le passé et l'avenir ne se distinguent à peine, l'avenir reprend le passé dans sa marche inexorable de la naissance à la mort et démontre la folie de tout espoir. Le surgissement de l'espoir implique un avenir qui diffère du passé, elle représente un avenir où en effet tout est encore possible, au lieu d'y introduire la fatalité d'une mécanique. Pour Bariona, "tout tombera toujours; les fleuves dans la mer, les peuples anciens sous la domination des peuples jeunes, les entreprises humaines dans la décrépitude, et nous autres dans l'infâme vieillesse" (Bariona, 601). Son renversement--". . . on verrait les fleuves remonter de la mer jusqu'à leurs sources, les fleurs pousseraient sur le roc et les hommes auraient des ailes et nous naîtrions vieillards pour rajeunir ensuite" (Bariona, 601) serait en effet de l'imagination d'un fou. Mais ce que Bariona omet, c'est la temporalisation de l'existence humaine, qui se fait, qui s'engage et qui ne reste pas passive face à l'inévitable. Le refus de l'avenir signifie la séquestration dans le présent et l'évasion de la réalité, et fait que le passé même perd sa signification, bien qu'il soit ou précisément parce qu'il reste le point de référence des Anciens et de Bariona.

LE CHOEUR: A quoi bon nous faire sortir des trous
Où nous nous terrons pour mourir
Comme des bêtes malades
Du haut de ces murs, autrefois
Nos pères ont repoussé l'ennemi,
Mais ils sont lézardés à présent; ils tombent en ruine
Nous n'aimons pas nous regarder en face
Car nos visages ridés nous rappellent un temps disparu. (Bariona, 577)

Bariona, lui aussi, se réfère à un passé non dépassé où ". . . nos parents ont été coupables" (Bariona, 578). Le passé ne reçoit son sens véritable que lorsqu'il est transcendé vers l'avenir. La tentative de faire ressurgir le passé sur la mise entre parenthèses de l'avenir détruit sa signification qu'il ne reçoit que de l'avenir. Devant le refus du projet qui engage l'avenir à partir du passé, celui-ci sombre dans l'absurde. Le pour-soi reste présence à l'en-soi et tourne à vide dans un présent éternel. La tentative de Bariona de s'installer dans ce présent lui vaut la critique du roi-mage Balthazar:

> BALTHAZAR: . . . ruminer l'instant qui passe, regarder entre tes pieds d'un oeil rancuneux et stupide, arracher ton âge de l'avenir et le renfermer en cercle autour du présent. Alors tu ne seras plus un homme, Bariona, tu ne seras plus qu'une pierre dure et noire sur la route. (Bariona, 605)

Aussi l'anticipation de la mort de Bariona avant qu'elle ne survienne, est-elle à comprendre à la lumière de ce désir d'être:

> BARIONA: . . . dans un quart de siècle, les derniers d'entre nous seront morts. Peut-être partirai-je le dernier. En ce cas, lorsque je sentirai venir mon heure, je revêtirai mes habits de fête et je m'étendrai sur la grande place, la face tournée vers le ciel. Les corbeaux nettoieront ma charogne et le vent dispersera mes os. Alors le village retournera à la terre. (Bariona, 580)

Si Bariona prolonge la chute première par ressentiment, l'avenir le pénètre de partout. La tentation d'a-temporalité est perpétuellement mise en question par un mouvement universel qui vise l'avenir. La descente comme expression d'historialisation s'oppose à la perpétuation de la chute qui est dénoncée comme anachronisme et doit disparaître. Bariona est du passé, qui s'oppose à l'avenir, de la nuit qui s'oppose au matin, de la fin du monde qui s'oppose à son commencement. Il reste dans le monde de la pierre, du "roc glacé et venteux" (Bariona,

583). C'est encore l'univers après le déluge qui a laissé à l'homme le désert de la pierre où il reste en présence aux choses indiquant la pétrification des personnages qui les rapproche de l'être plutôt que de l'existence. C'est l'univers nocturne où "chacun de nous est seul, dans le noir" (Bariona, 578), un univers qui ne connaît ni encore la lumière, ni le mouvement, voire la descente d'un point élevé au coeur de l'existence. Bariona n'a pas encore abandonné son "mont Saron": ". . . je ne suis jamais descendu de mon aire" (Bariona, 579).

Voulant appartenir encore à l'univers de l'être, Bariona a la pesanteur "des pierres et des racines . . . et qui tend naturellement vers le bas" (Bariona, 625). Il s'emprisonne dans "la boue et le froid" (Bariona, 604), symbole de l'engluement de l'être par la matière que l'individu libre transcende perpétuellement en se temporalisant. La liberté et l'espoir, par contre, c'est "tout cet avenir dont l'homme est pétri, toutes les cimes, tous les horizons violets, toutes ces villes merveilleuses qu'il hante sans jamais y avoir mis les pieds" (Bariona, 604). Ainsi le présent, c'est l'être ici, enfermé par et dans les choses; l'avenir c'est la distance, l'éloignement des choses, qui hantent la réalité humaine sans qu'elle soit capable de se joindre à elle. Elle dépasse les choses dans un mouvement perpétuel, tel le skieur qui glisse sur la piste à peine affleurant la neige:

> . . . le glissement, dit Sartre ailleurs, est action à distance, il assure ma maîtrise sur la matière sans que j'aie besoin de m'enfoncer dans cette matière et de m'engluer en elle pour la dompter. Glisser, c'est le contraire de s'enraciner. . . . (EN, 673)

La tentative de s'enraciner--". . . tu veux ne leur laisser que la boue et les poux et les rutabagas, tu veux leur donner le présent effaré de la bête. . ." (Bariona, 604)--est corrélative à la tentative de s'emprisonner dans le présent. Le glissement en revanche est mouvement, donc temporalisation: ". . . sur la route passent les caravanes, mais la pierre reste seule et figée comme une borne dans son ressentiment" (Bariona, 605). Dès lors, la descente indique le chemin de la nuit au jour et du présent à l'avenir. Tout compte fait, passé, présent et futur de la pièce débordent l'histoire juive pour rejoindre l'époque présente dans une vaste synthèse. Le particulier rejoint l'universel, l'histoire de l'Occupation de la Judée rejoint celle de l'époque moderne. Le désespoir et la souffrance des Juifs deviennent le désespoir des Français sous l'Occupation de la France par les Allemands. Ainsi, ". . . dans deux mille ans l'on souffrira comme aujourd'hui" (Bariona, 624). La boucle est bouclée, le passé rejoint le présent, et déborde vers l'avenir, la solitude est dépassée vers la solidarité, la chute s'annule par la descente. La synthèse qui se fait à la fin de la pièce déborde celle-ci finalement pour intégrer les spectateurs mêmes dans cette union de sorte que la scène se dépasse vers la salle de théâtre:

> BARIONA (aux prisonniers): Et vous, les prisonniers, voici terminé ce jeu de Noël qui fut écrit pour vous. Vous n'êtes pas heureux et peut-être y en a-t-il plus d'un qui a senti dans sa bouche ce goût de fiel, ce goût âcre et salé dont je parle. Mais je crois que pour vous aussi, en ce jour de Noël, --et tous les autres jours--il y aura encore de la joie! (Bariona, 633)

3 Du Monde magique à la liberté: Les Mouches

La chute dans Bariona provient à la fois du mythe biblique, qui établit la rupture première par l'expulsion du paradis, et du concept philosophique de Sartre d'un événement absolu où l'en-soi s'évertue à se fonder en introduisant le néant dans le monde. Cette chute conduit le protagoniste, dans Bariona, à la tentative de se reconstituer en en-soi, la conscience inventant une divinité imaginaire en vue de la composition d'une essence, alors que dans Les Mouches, la chute, voire l'univers de la liberté, est détruite par la constitution d'un monde magique.

L'univers poétique dégradé des Mouches est, comme celui de Bariona, un univers religieux qui, cette fois-ci, révèle son caractère destructible, horrible même et au coeur duquel se situe l'assassinat d'Agamemnon comme première expression de la violence. L'acte violent rappelle le premier meurtre biblique de Caïn, bien que le meurtre de l'homme commis par l'homme soit précédé d'un premier crime de Dieu:

> JUPITER: . . . le premier crime, c'est moi qui l'ai commis en créant les hommes mortels. Après cela, que pouvi[illegible]ous faire, vous autres, les assassins? Donner la mort à [illegible] victimes? Allons donc; elles la portaient déjà en elles. . . . (Mouches, 196)

La responsabilité revient au dieu Jupiter qui a introduit dans le monde humain le scandale insurmontable de la mort, tel le Dieu de l'Ancien Testament:

> Et l'Eternel Dieu dit: Voici, l'homme est devenu comme l'un de nous, sachant le bien et le mal. Mais maintenant, il faut prendre garde qu'il n'avance sa main, et ne prenne aussi de l'arbre de vie, et qu'il n'en mange et ne vive à toujours. (Genèse III, 22)

Par un premier acte, reprenant celui de la divinité qui, elle, a fait passer dans le monde la violence d'abord en exilant l'homme du paradis et de l'éternité, il assurait dans la révolte contre Dieu son être historique et libre. Ainsi faut-il attribuer le commencement de l'histoire à la chute, premier pas de l'homme du domaine de l'instinct à celui de la liberté:

> Der Beginn der Geschichte--und Geschichte ist hier Gegensatz der Natur--fiel zusammen mit dem ersten Schritt, den der Mensch aus der Herrschaft des Instinkts in das Gebiet der Freiheit tat, mit dem Sündenfall, der ersten Äusserung der Willkür. Der Verlust des goldenen Zeitalters war die Folge.[112]

La première expression de la violence, de la désobéissance envers Dieu, est suivie par la violence divine reprise ensuite par l'être humain comme conséquence de la prise de conscience du bien et du mal dont Dieu s'était fait le gardien.

Cet acte arbitraire, dans Les Mouches, le meurtre d'Agamemnon sépare un avant d'un après et ouvre la voie à l'histoire. On songe à l'acte violent de Goetz qui manifeste son appartenance à l'univers historique. Néanmoins l'acte de violence, l'assassinat du roi, pour les Argiens trop lourd à porter, contient un échec, puisqu'au lieu que le peuple affirme sa liberté par l'acte, il l'anéantit. Cette fois-ci l'instant avant le meurtre semble même indiquer une liberté, perdue avec l'assassinat. C'est que, pour la dernière fois la liberté se dessine à l'horizon au retour d'Agamemnon. L'évocation de

la flotte victorieuse, de la mer au soleil couchant, des voiles blanches rappelant la blancheur de la robe d'Electre, indiquent une liberté que la ville d'Argos a annulée devenant dès lors une "ville à demi morte" (Mouches, 116). A ces symboles de la liberté se substituent désormais les mouches, les symboles du repentir.

Dans Bariona la chute engendre la conscience malheureuse vivant d'une tension entre un au-delà et un ici. Dans Les Mouches la chute est vécue comme une tension entre le bien et le mal. Le mal, étant le péché, le meurtre conduit d'une part au repentir comme la tentative d'atteindre au bien préscrit par Jupiter, et est d'autre part un signe auquel les Argiens se distinguent d'autrui:

> CLYTEMNESTRE: Les gens de la plaine nous ont mis en quarantaine: ils regardent notre repentir comme une peste, et ils ont peur d'être contaminés. (Mouches, 137)

L'univers de l'Ancien Testament, qui, dans Bariona, fut dépassé par la venue du Christ, est revalorisé et exploité cette fois-ci par la doctrine chrétienne. Les fréquentes allusions à la faute originelle, au repentir, aux remords, aux grands pécheurs, au rachat ensemble avec la fête des morts, et enfin l'excommunication des "brebis galeuses," tout ceci est radicalement de la théologie chrétienne. La résurrection des morts pendant la célébration de la fête pourrait être une déformation de la résurrection du Christ. La fausse humilité qui vante sa perversité dans des confessions publiques répond, dans la pratique de l'Eglise à la mea culpa des fidèles qui implorent la miséricorde de Dieu.

C'est alors à l'exemple de la religion et de son institution que Sartre, par son théâtre, conteste les diverses aliénations qui en

résultent tout en introduisant ici et là une critique du concept cartésien de Dieu, par opposition à la liberté et à la libération comme expression de l'aspect historique. Ces quelques notions de la religion--chute et péché exploités par la religion chrétienne institutionnalisée--s'unissent dans Les Mouches à des aspects de la mythologie grecque et romaine. L'alliance des deux univers mythologiques sur lesquels se dessine la religion chrétienne, s'explique par des rites semblables dans les deux cultures antiques. Dans Les Mouches, elles se rencontrent par le nom de Jupiter et le sujet grec du drame.

Jupiter était le seul des dieux romains qui eût le caractère moral de la bonne foi. Il était le dieu de la victoire et le protecteur de Rome, mais aussi le dieu de la foudre, le dieu destructeur. C'est en tant que tel--"dieu des mouches et de la mort" (Mouches, 102), le Seigneur des mouches devient dans le moyen-âge Baalzebub, le diable--et en tant que protecteur intéressé qu'il figure chez Sartre dans Les Mouches. Plus proche encore de la notion sartrienne est le Jupiter romain qui punit ou récompense selon les mérites de l'homme:

> JUPITER: (à Oreste): Eh bien, mon maître? Etes-vous édifié? Voilà une histoire morale, ou je me trompe fort: les méchants ont été punis et les bons récompensés. (Mouches, 166)

Les méchants, dans l'ancienne Rome, étaient ceux qui avaient contacté des souillures sans penser à se purifier, les bons ceux qui retrouvaient la pureté par des rites d'expiation, soit que se fussent des souillures collectives à effacer, soit des impuretés individuelles.[113] Dans Les Mouches, la notion d'impureté, du point de vue

philosophique celle de la réflexion impure, est au centre du drame et y est exploitée et maintenue à l'existence par le Dieu Jupiter.

Très souvent la souillure se faisait par le contact avec la mort. N'oublions pas que la fête des morts se situe au centre de la pièce. Les Grecs et les Romains de l'antiquité persistaient dans la foi en une survivance du mort qui viendrait hanter les vivants pour se venger au cas de négligence. Par crainte du retour on bouchait l'entrée du caveau funéraire par une pierre, pour les empêcher de revenir.[114] Un dernier repas pourtant fut donné en l'honneur du mort où celui-ci participait.

Cette fête des morts dans la pièce de Sartre, est une reconstruction des croyances anciennes dans les pouvoirs magiques qui fussent attribués aux morts. Or, les mythes anciens et la religion chrétienne servent d'exposition à la pensée de Sartre et constituent le champ de sa contestation d'un univers magique, imaginaire constitué par la réalité humaine qui se présente comme aliénation voulue de la conscience que l'autre soutient et exploite.

La chute comme "événement absolu" qui constitue la liberté du "peuple léger d'Argos" (Mouches, 114) le laisse seul face à son être libre, seul face à l'ennui qui est la conséquence d'une chute dans l'univers contingent:

> Jupiter: . . . Les gens d'ici n'ont rien dit, parce qu'ils s'ennuyaient et qu'ils voulaient voir une mort violente. (Mouches, 109)

L'ennui, pour Roquentin, "un ennui profond, profond, le coeur profond de l'existence, la matière même dont je suis fait" (Nausée, 220), provient d'une part de la prise de conscience de l'être de trop,

à la fois de l'existence et des choses, et d'autre part du manque qui caractérise l'existence. Le sentiment de l'insuffisance, au fond romantique, et qui crée une tension entre ce qui est et ce qui devrait être, s'exprime alors par l'ennui, la mélancolie, le désespoir: désespoir de Bariona, ennui des Argiens, mélancolie d'Egisthe:

> JUPITER: . . . Egisthe, vous devez le savoir, c'était l'amant de la reine Clytemnestre. Un ruffian qui, à l'époque, avait déjà de la propension à la mélancolie. (Mouches, 109)

L'ennui dérive essentiellement de la prise de conscience de la contingence de l'être et de l'existant brut, séparés l'un de l'autre sans aucun lien signifiant. Pour Bariona et pour Roquentin l'ennui, le désespoir sont dépassés par l'imaginaire, ici par la constitution d'une divinité imaginaire, là par l'oeuvre d'art comme tentative de se donner une essence.

Dans Les Mouches la libération de la liberté, du sentiment de l'être de trop, de l'ennui, se fait d'une part par la chute dans un univers sacré, magique, d'autre part par l'acte par lequel la liberté se transcende et dépasse l'univers contingent à la fois en agissant sur lui et en lui donnant une signification. La liberté peut dès lors suivre ou l'un ou l'autre postulat, l'un menant dans l'enfer dégradé du monde magique, l'autre, et par la violence, dans l'univers humain et libre. C'est Oreste qui transforme sa liberté pure en acte.

> JUPITER: . . . Qu'ai-je à faire d'un meurtre sans remords, d'un meurtre insolent, d'un meurtre paisible, léger comme une vapeur dans l'âme d'un meurtrier? J'empêcherai cela! Ah! je hais les crimes de la génération nouvelle: ils sont ingrats et stériles comme l'ivraie. Il te tuera comme un poulet, le doux jeune homme, et s'en ira, les mains rouges et la conscience pure. (Mouches, 197)

La descente d'Oreste comme celle de Barjona crée un lien signifiant entre le monde et lui qui est proprement historique. Les Argiens par contre, incapables d'établir ce lien signifiant entre eux et l'étrangeté d'un univers contingent, lui substituent un monde magique qui provient d'une conscience dégradée même, d'une conscience émotive. Celle-ci crée, elle aussi, un lien nouveau qui se maintiendra par la croyance du sujet en l'objet magique. L'émotion, selon Sartre ". . . [est] une chute brusque de la conscience dans le magique. Ou si l'on préfère, il y a émotion quand le monde des ustensiles s'évanouit brusquement et que le monde magique apparaît à sa place."[115] Chez Sartre le rapport de la conscience émotive au monde semble entièrement négatif. Pour lui la conscience émotive est une conscience dégradée telle que la conscience imageante. Il semble oublier même que le développement de l'histoire qu'il soit positif ou négatif dépend surtout, sinon entièrement de la passion humaine qui, elle, peut être à la fois créatrice et destructrice, ou, si l'on veut, destructrice pour créer ensuite ou créatrice pour détruire ensuite.

Dans Les Mouches de l'univers contingent deux mondes possibles se dessinent alors, l'un magique, l'autre pragmatique, l'un qui se démasque lui-même partiellement, et est démasqué entièrement par cette conscience libre d'Oreste. La conduite émotive transforme le monde magiquement, elle substitue au monde pragmatique un univers théâtral fictif, par contre chez Sartre la conduite rationnelle veut réorganiser réellement, transformer au plan historique. Ne pourrait-on pas penser à l'ordre rationnel d'un Etat totalitaire?

La conscience dégradée chez Sartre est aliénatrice dans son rapport au monde. Elle est, comme dit F. Jeanson, "enlisée dans les transformations que celle-ci opère sur sa propre façon d'être présente au monde."[116] Roquentin, face aux choses, croit à la magie, les Argiens, Egisthe et Electre se laissent contaminer par un monde sacré, horrible, que la conscience apeurée crée elle-même:

> JUPITER: . . . Ils ont mauvaise conscience--ils ont peur--et la peur, la mauvaise conscience ont un fumet délectable pour les narines des Dieux. (Mouches, 116)

Comme les dieux viennent à l'existence par l'invention humaine d'un univers sacré, ils ne seront préservés que par la conservation de cet univers magique. La peur embrasse un univers dans sa totalité d'hommes et de choses, les uns et les autres intégrés dans le monde magique. Si la conscience émotive transforme le monde, c'est que ce monde lui renvoie à la fois l'aspect transformé. En revanche elle se considère comme ensorcelée par cette magie.

Les Argiens créent alors leur propre monde magique qui leur renvoie son aspect horrible qu'ils ont fixé dans la statue sanglante de Jupiter, pourvue de pouvoirs magiques. La sculpture que les Argiens ont créée--"yeux blancs, face barbouillée de sang" (Mouches, 102)--objet d'une part--"il est en bois tout blanc, le dieu des morts" (Mouches, 125)--dépasse son être objet par la façon dont elle sert à maintenir, comme l'exprime G.H. Bauer "the myth of the religious and the political order."[117] Le sculpteur a fait la statue pour tenir le peuple dans les chaînes par l'aspect terrifiant qui inspire la peur et l'exploite à la fois. L'art représentatif devient ainsi fonctionnel. Le rapport entre la statue et le peuple est magique. La statue,

image de Jupiter tel que se le figure le peuple, est pourvue de pouvoirs surnaturels qui renversent l'ordre des choses. Dans le monde magique et fantastique[118] ce n'est plus l'homme qui impose aux choses, mais les choses imposent à l'homme. Les objets conspirent contre les êtres humains, telle "la grosse pierre qui obstruait l'entrée de la caverne [et] roule avec fracas contre les marches du temple" (Mouches, 164). Et "la lumière fuse autour de la pierre" (Mouches, 177). Les murs du temple s'ouvrent et se rapprochent; bref, dans ce monde magique, l'univers pétrifié devient actif pour pétrifier l'univers humain. C'est par ces objets de qualité magique que Jupiter reçoit son pouvoir surnaturel, tout comme le pouvoir "naturel" d'Egisthe émane de son trône.

C'est la croyance qui maintient à l'existence cet univers sacré, recréé perpétuellement par la conscience aliénée même:

> ELECTRE: . . . A chaque anniversaire [du meurtre d'Agamemnon], le peuple se réunit devant cette caverne, des soldats repoussent de côté la pierre qui en bouche l'entrée, et nos morts, à ce qu'on dit, remontent des enfers, se répandent dans la ville. (Les Mouches, 141)

Les Argiens vivent dans l'attente de cet événement qui ne peut pas ne pas se produire, et leur vie se passe à préparer l'arrivée des morts. Précisément parce que "les morts ne sont plus" (Mouches, 156), la conscience imageante se les figure selon son propre désir car, bien que le peuple ait peur des absents, c'est justement la volonté et la peur qui produisent leur apparence. Dès lors le peuple tourne dans un cercle vicieux dont seul pourrait mettre fin cette conscience pure d'Oreste. La crainte de l'événement le provoque et le recrée de nouveau. Le monde acquiert un caractère monotone, mécanique où tout est prévue d'avance.

Cet univers magique, relevant d'une obsession collective, se reflète dans l'aspect extérieur même des Argiens. La couleur noire de leurs habits s'adapte au noir de la pierre, leurs maisons hermétiquement closes aux étrangers, ressemblent à la cave dont la pierre n'est enlevée que pendant la fête des morts, les morts étant les seuls reçus à bras ouvert. Le jour même semble se transformer devenant une nuit resplendissante sous un soleil sinistre--"qu'y a-t-il de plus sinistre que le soleil?" (Mouches, 104)--qui décompose et change tout en pourriture.

Le bouleversement vécu par la conscience qui croit à la magie entraîne celui du corps qui, lui aussi, collabore à la constitution par moyen d'incantation:

> UN HOMME (se jetant à genoux): Je pue! Je pue! Je suis une charogne immonde. Voyez, les mouches sont sur moi comme des corbeaux! Piquez, creusez, forez, mouches vengeresses, fouillez ma chair jusqu'à mon coeur ordurier. J'ai péché, j'ai cent mille fois péché, je suis un égout, une fosse d'aisances. . . .
> JUPITER: Le brave homme!
> DES HOMMES (le relevant): Ça va, ça va. Tu raconteras ça plus tard, quand ils seront là. (L'homme reste hébété; il souffle en roulant des yeux.) (Mouches, 152)

Conscience et corps, le corps comme son expression extériorisée, constituent ensemble cet univers magique, artificiellement créé afin qu'il ne s'écroule pas. La peur le maintient, dépendant corrélativement du remords dont le rançon est le repentir.

Avec les notions du remords et du repentir, extériorisés par le peuple par besoin de se donner en spectacle face à autrui, nous entrons dans l'univers théâtral même de ceux qui jouent la comédie à eux-mêmes. "Les mouches," le repentir, s'attaquent au "coeur ordurier"

du pécheur, les deux réunis dans un rapport étroit sado-masochiste dans une même conscience. On songe à "L'Héautontimorouménos" de Baudelaire. Le repentir serait alors la conscience réflexive qui tente d'atteindre la conscience réfléchie par une réflexion impure, en essayant de la constituer en tant qu'objet, à savoir en tant qu'objet criminel. Pour y réussir le repentir et le remords doivent être maintenus à l'existence dans un effort constant. Le crime, la conscience réfléchie que le châtiment, la conscience réflexive tente d'atteindre, se dissolvent perpétuellement dans l'unité de la conscience, le réfléchissant étant le réfléchi et vice versa. L'appel constant au "coeur ordurier" par incantation même pour y croire et que "les mouches vengeresses" creuseront, fouilleront--Prométhée et son aigle réunis dans une personne--contient le germe de son propre échec.

Il est évident que le remords et le repentir sont essentiellement le moyen par lequel la réalité humaine refuse son être libre et responsable. Le repentir, Sartre ne le considère nullement comme le motif d'une conversion de l'individu. Au contraire, le repentir invite à la persévérance qui dispense l'individu de se dépasser constamment vers de nouveaux actes qui donneraient de nouvelles significations aux actes passés. Si le repentir n'est pas le motif d'une conversion, il devient, par la magie, la reprise de l'acte au passé par laquelle l'individu le constitue comme indépassable. Par le repentir l'individu essaie de coïncider avec son être criminel du passé. Mais la conscience est séparée du passé comme du monde par un néant qui ne permet point de fusion avec son être passé. Il faut donc le jouer pareil au garçon de café qui réalise sa profession au plan imaginaire.

La fête des morts est une tentative, au niveau théâtral, de reprendre les actes passés, de faire revivre le passé criminel par l'invocation aux morts, qui, eux, sont du passé:

> LE GRAND PRETRE: Vous, les oubliés, les abandonnés, les désenchantés, vous qui traînez au ras de terre, dans le noir, comme des fumerolles, et qui n'avez plus rien à vous que votre grand dépit, vous les morts, debout, c'est votre fête! Venez, montez du sol comme une énorme vapeur de soufre chassée par le vent. . . . (Mouches, 154)

Hector de la pièce La Guerre de Troie n'aura pas lieu en fait autant, sauf qu'il invoque les morts dans son discours aux morts pour éviter la guerre. Ici dans Les Mouches il s'agit de faire réapparaître les morts aux vivants qui, en revanche imitent, tels des acteurs, l'acte par des gestes devant des spectateurs invisibles, imaginaires:

> EGISTHE: . . . Rentrez chez vous, les morts vous accompagnent, ils seront vos hôtes tout le jour et toute la nuit. Faites-leur place à votre table, à votre foyer, dans votre couche, et tâchez que votre conduite exemplaire leur fasse oublier tout ceci. (Mouches, 165)

Les Angiens, telle la mère qui ne veut pas croire à la mort de son enfant[119] s'adonnent au passé, tout en sachant qu'ils échappent perpétuellement à leur être passé, à savoir leur propre être essence, leur être mort pour ainsi dire. C'est ainsi qu'il faut comprendre le chant des femmes:

> LES FEMMES: . . . Nous avons beau faire, votre souvenir s'effiloche et glisse entre nos doigts; chaque jour il pâlit un peu plus et nous sommes un peu plus coupables. Vous nous quittez, vous nous quittez, vous vous écoulez de nous comme une hémorragie. (Mouches, 157)

Le passé ne se laisse point rejoindre. Exigeant de la conscience un effort constant pour le reprendre, il s'échappe perpétuellement et la liberté coupable apparaît au coeur même de la conscience.

Les Argiens, "les piètres comédiens" (Mouches, 157) comme les appelle Egisthe, jouent la comédie à eux-mêmes en réalisant sur le plan imaginaire leur passé. Le public--"les regards de ces millions d'yeux fixes et sans espoir" (Mouches, 157) est lié dans une synthèse étroite à l'acteur. Ces regards imaginaires solidifient les êtres vivants en les rendant objets imaginaires. Le sujet regardant et l'objet regardé ne font qu'un, créé par la conscience imageante. L'acteur se fait objet pour le spectateur, le sujet. Mais étant donné que le spectateur est la fiction que la conscience de l'acteur invente, c'est dans l'unité de son propre être qu'il tente de construire la dualité regard-sujet et objet-regardé. Vouloir être en-soi par le regard de l'autre, du pour-soi, vouloir dans l'unité d'une même conscience atteindre à l'unité pour-soi-en-soi est un désir voué à l'échec. La conscience requiert cette perpétuelle évasion dans l'imaginaire pour maintenir la fiction. Il faudrait aux Argiens un spectateur autre qu'eux-mêmes pour se donner en spectacle à cet autre, la foule désormais, devant laquelle chacun joue sa comédie masochiste.

La tentative de coïncider avec le passé pour se constituer une essence est la tentative de nier sa liberté. Le repentir s'externalisant dans des confessions publiques est une façon de se protéger de sa liberté. Ce repentir rentre dans l'univers du théâtral ayant besoin de la magie sur laquelle il se constitue. Ce serait par la réflexion purifiante que la conscience, selon Sartre, sortirait de la magie:

> A l'ordinaire, nous dirigeons sur la conscience émotive une réflexion complice qui saisit, certes, la conscience comme conscience, mais en tant que motivée par l'objet: "Je suis en colère parce qu'il est haïssable." C'est à partir de cette réflexion que la passion va se constituer. (ETE, 60-61)

L'émotion qui aboutit à la passion ne caractérise pas uniquement la conscience dégradée du peuple mais aussi celle d'Egisthe, de Clytemnestre et d'Electre.

Au début est l'assassinat d'Agamemnon, accompli dans un moment de passion effrénée:

> JUPITER: . . . tu as frappé dans les transports de la rage et de la peur; et puis, la fièvre tombée, tu as considéré ton acte avec horreur et tu n'as pas voulu le reconnaître. (Mouches, 197)

Cette amalgame d'émotions est mise en relief par la réaction des Argiens qui "ont baissé leurs paupières sur leurs yeux retournés de volupté" (Mouches, 110). Les deux façons d'agir et de réagir émotionnellement sont une première évasion à partir d'une situation réelle: pour les Argiens la fuite de "l'ennui si quotidien du bonheur" (Mouches, 117), pour Egisthe l'évasion d'un univers humain qu'il a transformé magiquement pour se faciliter la tâche du meurtre. La rage et la peur sont de la conscience émotive. A chaque émotion correspond un univers magique fermé en soi. Frappant simultanément dans la rage et dans la peur, Egisthe doit créer cet objet magique qui lui inspire ces sentiments. Il doit se convaincre que sa rage attaque un objet digne d'elle. La peur est l'émotion complémentaire qui se glisse plus tard dans la conscience du peuple, la peur du châtiment divin.

Dans la conscience de son auteur le meurtre reste voilé par l'irréalité puisqu'il s'est produit sur un objet magique. C'est alors un meurtre passionnel dont le projet s'est formé dans une conscience enchaînée, contraire à la conscience cynique de Jupiter, lui, représentant l'esprit tandis qu'Egisthe est l'instinct:

> JUPITER: . . . j'aime les crimes qui paient. J'ai aimé le tien parce que c'était un meurtre aveugle et sourd, ignorant de lui-même, antique, plus semblable à un cataclysme qu'à une entreprise humaine. (Mouches, 196)

Après le meurtre et lorsqu'Egisthe revient à la réalité, le geste devient acte que dans l'horreur Egisthe ne veut pas reconnaître comme tel. Commis dans un instant d'irréalité, l'acte se glisse dans le monde du rêve d'où il hante l'être. L'horreur d'Egisthe face à son acte, c'est l'horreur du désordre même dont il a voulu s'évader et qu'il a provoqué par sa propre passion. L'acte s'il ne se réclamait pas de la passion, tel l'acte d'Oreste, serait selon Sartre l'acte libre par excellence. Mais la possibilité même de se revendiquer de cette liberté doit terrifier Egisthe, car c'est précisément la liberté qui est l'envers de ce qui est ordre, celui-ci étant mécanique et réduisant en objet les êtres humains:

> EGISTHE: . . . C'est pour l'ordre que j'ai séduit Clytemnestre, pour l'ordre que j'ai tué mon roi; je voulais que l'ordre règne et qu'il règne par moi. J'ai vécu sans désir, sans amour, sans espoir: j'ai fait l'ordre. O terrible et divine passion! (Mouches, 200)

L'ordre préconisé par Egisthe est évidemment celui qui abolit la liberté individuelle de sorte que l'individu devient un rouage dans la mécanique de l'Etat. Il introduit la mort dans la vie, et ses sujets ne se distinguent guère d'objets maniables soumis à la fois à

l'ordre moral provenant de la religion et à l'ordre politique. Les deux travaillent ensemble sur des hommes-insectes:

> JUPITER: . . . vous voyez cette vieille cloporte, là-bas, qui trottine de ses petites pattes noires, en rasant les murs; c'est un beau spécimen de cette faune noire et plate qui grouille dans les lézardes. (Mouches, 111)

Basé sur la terreur, cet ordre se perpétue, intériorisé, dans le peuple, et au lieu de créer le groupe-sujet, il devient groupe-objet. Par la peur chacun devient autre que les autres, chacun aliéné dans son rapport aux autres. Sur cet ordre règnent les mouches, une police mythique qui s'introduit dans le rêve même mettant l'individu constamment en garde contre sa propre liberté. Néanmoins si la liberté est le contraire de l'ordre, celle d'Oreste, anarchique, détruira et conservera en même temps, telle celle de Goetz.

La création d'un ordre aboutit à la création d'une fiction. La création imaginaire présuppose l'ordre inventé par le créateur. Dans une fiction, les jeux sont faits, le créateur impose à ses personnages des lois selon lesquelles ils agissent.[120] Tel le créateur d'une fiction, Egisthe tire les ficelles de ses marionnettes que sont devenues les Argiens. Mais pris au piège de sa propre fiction, tel le dramaturge Pirandello qui prétendait que ses personnages inventés lui échappaient pour constituer, indépendants de lui, leur propre vie fictive, ainsi pris à ce piège, Egisthe devient un acteur dans sa propre fiction. Clytemnestre doit lui rappeler que ". . . les morts sont sous terre et ne nous gêneront pas de sitôt. Est-ce que vous avez oublié que vous-mêmes vous inventâtes ces fables pour le peuple?" (Mouches, 189-190). L'univers fictif qu'Egisthe a bâti, il commence

à y croire. Fiction et réalité deviennent dès lors interchangeables et l'être glisse de l'une à l'autre prenant l'une pour l'autre. Egisthe s'est cru hors de l'ordre qu'il a construit, mais maintenant c'est l'ordre qui le dévore. Les millions d'yeux imaginaires des morts poursuivant les vivants sont, pour Egisthe les yeux des Argiens qui le hantent. Les Argiens, acteurs eux-mêmes deviennent les spectateurs d'Egisthe, acteur dans son propre spectacle:

> EGISTHE: . . . Mais c'est moi qui suis ma première victime: je ne me vois plus que comme ils me voient, je me penche sur le puits béant de leurs âmes, et mon image est là, tout au fond, elle me répugne et me fascine. Dieu tout-puissant, qui suis-je, sinon la peur que les autres ont de moi. (Mouches, 199)

La recherche d'une définition de soi-même, qui est la recherche d'une essence et répondrait à ce "qui suis-je," provoquant par exemple chez Lucien Fleurier une crise dont il ne sort qu'en se constituant comme objet pour autrui, mènera ainsi nécessairement dans le domaine d'autrui, qui se change en enfer, lorsque la dépendance, comme dans Huis clos, est telle qu'elle anéantit entièrement la liberté:

> . . . il existe, dit Sartre ailleurs, une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres.[121]

L'autre sert dès lors de miroir qui renvoie l'image figée au narcisse qui s'y regarde. Par autrui Egisthe devient celui qui a tué Agamemnon, une personnalité terrifiante alors se reflétant dans la peur qu'elle inspire aux autres. Par la peur d'autrui Egisthe est intégré dans un univers magique qu'il a aidé à créer.

A première vue il semble que Jupiter et son esclave-instrument Egisthe ". . . pull the strings. They stand outside the order which

they made. They are authors, spectators, judges."[122] Mais l'aliénation qu'ils maintiennent leur est renvoyée par autrui. Régisseurs et animateurs du grand théâtre, ils s'y intègrent forcément comme acteurs.

Bien que le dieu soit, nous l'avons noté dans Bariona, "l'être regardant qui ne peut jamais être regardé" (EN, 495), il est pourtant dans son existence même dépendant des hommes. Jupiter est "condamné à danser devant les hommes. . . . Il faut qu'ils me regardent: tant qu'ils ont les yeux fixés sur moi, ils oublient de regarder en eux-mêmes" (Mouches, 199). Ainsi ce dieu, ayant créé les hommes, ne vient à l'existence que par leur regard de sorte qu'il a besoin d'une aliénation pour subsister. Malgré lui il devient le comédien forcé de fasciner ses spectateurs. Une fois que ceux-ci détournent les yeux du grand spectacle, le charme s'écroulera, la fiction se déchirera. Ainsi Jupiter qu'est-il finalement sinon une fiction qui crée sa propre fiction et qui a besoin de la conscience imageante qui l'invente. Pour Sartre, "Dieu, s'il existait, serait, comme l'ont bien vu certains mystiques, en situation par rapport à l'homme."[123]

Comme le grand'père de Sartre, ce piètre Jupiter "n'aime pas les hommes, mais aime le culte qu'on lui rend."[124] Son pouvoir apparent cache une impuissance totale. Moins Dieu qu'acteur il est incapable quoiqu'il fasse ses miracles, de s'imposer réellement au monde et ses menaces sont de la bouffonnerie:

> JUPITER [à Egisthe]: Ecoute-moi bien; si tu te laisses égorger comme un veau, tu seras puni de façon exemplaire; tu resteras roi dans le Tartare pour l'éternité. Voilà ce que je suis venu te dire. (Mouches, 193)

Complémentaire à cette bouffonnerie que Jupiter doit maintenir, Sartre, dans Les Mouches, introduit avec ce dieu une notion philosophique provenant d'une préoccupation de la philosophie de Descartes. Jupiter figure ainsi d'une part comme le créateur de l'univers qu'il a tiré du chaos et d'autre part comme le représentant du Bien qui n'admet point le Mal. Selon lui le Mal n'est qu'"un reflet de l'être, un faux-fuyant, une image trompeuse dont l'existence même est soutenue par le Bien" (Mouches, 231-232). Acteur, le Seigneur des mouches en jouant sa comédie, s'irréalise lui-même pourtant, de sorte qu'il devient une image trompeuse qui ne peut qu'exprimer le mal. Pour parler avec Genet: "Le Diable joue. C'est à cela qu'on le reconnaît. C'est le grand Acteur. Et c'est pourquoi l'Eglise a maudit les comédiens."[125] Tout en étant lui-même un reflet, Jupiter se réclame du Bien: ". . . le monde est bon," dit-il, "je l'ai créé selon ma volonté et je suis le Bien" (Mouches, 231). Le Bien, c'est l'Etre qui s'oppose au non-être qui n'est alors qu'un mirage. Pourtant le Bien lui-même n'est qu'une illusion, car pour le définir il faudrait établir un rapport; en concevant ce rapport, l'absolu s'écroulerait. De cette façon le dieu Jupiter qui prétend coïncider avec le Bien, n'est lui-même qu'un faux-semblant déjà manifeste dans son être acteur.

Le concept du Bien et du Mal relève à la fois de la métaphysique et de la philosophie et se transcende chez Sartre vers le monde historique qui entame la synthèse. Dans le concept biblique, Dieu est le premier principe du Bien du Mal, de la création et de la destruction, introduisant, après la création, la destruction dans

le monde en rendant les hommes mortels. La création et la destruction, intégrées dans l'univers humain, mettent en marche l'histoire. Pourtant Jupiter se revendique uniquement, et contre toute évidence, du Bien, de la création:

> JUPITER: . . . Vois ces planètes qui roulent en ordre, sans jamais se heurter: c'est moi qui en ai réglé le cours, selon la justice. Entends l'harmonie des sphères, cet énorme chant de grâces minéral qui se répercute aux quatre coins du ciel. (Mélodrame.) Par moi les espèces se perpétuent, j'ai ordonné qu'un homme engendre toujours un homme et que le petit du chien soit un chien. . . . (Mouches, 231)

Il est désormais à l'homme de perpétuer l'ordre créé dans l'entendement divin. L'ordre universel, le Bien, pénètre le monde entier de sorte qu'il n'y a pas de place pour le Mal qui est contre-nature, ou, selon Jupiter, non-existant. Comme chez Descartes, l'homme est censé adhérer au Bien qui est refus du faux, du non-être. De l'adhésion au Bien résulte une fausse liberté, car les hommes ne sont point libres de choisir le Bien. "Dieu, par le concours des lumières naturelles et surnaturelles qu'il leur dispense, les conduit par la main vers la Connaissance et la Vertu qu'il a choisies pour eux; ils n'ont qu'à se laisser faire; tout le mérite de cette ascension lui reviendra."[126]

Par le concept du Bien et du Mal le dieu Jupiter semble s'intégrer dans la notion cartésienne de Dieu. "Le Bien est en toi, hors de toi," dit-il à Oreste: "il te pénètre comme une faux" (Mouches, 231). Pour Descartes aussi tout ce qui en l'homme est positif lui vient de Dieu. La négation de Dieu par l'homme, voire sa liberté à lui, est donc destructrice par la définition cartésienne. Dans Les Mouches ce concept sera dépassé par la notion proprement sartrienne de la liberté, qui, en effet, se veut destructrice.

Le Mal, c'est la liberté, l'existence qui ronge l'être, voire le Bien, tout comme Oreste corrompt par sa liberté l'ordre pétrifié d'Argos, cet univers de la mort où des morts s'entretiennent avec des morts. Des indications aux "gens de montagne" (Mouches, 104) à la pierre noire, témoignent d'une semblable pétrification que celle dans Bariona qui entraîne vers la terre et enferme l'être dans la permanence de l'être. Pour Oreste, par contre, la chute hors du paradis est l'assomption de la liberté, et la liberté est rupture, désengluement de l'univers des existants; c'est ainsi qu'il faut comprendre les paroles d'Oreste: "Hier, j'étais près d'Electre; toute ta nature se pressait autour de moi. . . . Mais, tout à coup, la liberté a fondu sur moi et m'a transi, la nature a sauté en arrière" (Mouches, 234). Selon Francis Jeanson alors, ". . . l'homme ne peut parvenir à lui-même qu'au prix de se conquérir sur la nature, de nier en soi toute nature, de s'affirmer sans cesse comme anti-naturel."[127] Cette nature est la part de Jupiter, le Bien alors. Pour être complètement libre Oreste doit nier ce Bien pour inventer ses propres valeurs, basées sur aucune essence préétablie.

Le monde théâtral inventé par la conscience dégradée et aliénée est dénoncé par la conscience pure d'Oreste qui met en danger l'univers fictif construit par Egisthe et Jupiter et maintenu à l'existence par le peuple.

Si le danger qui les menace leur vient évidemment d'Oreste plutôt que d'Electre, il faut rendre compte de deux concepts différents qui inspirent la révolte de l'un et de l'autre. La révolte d'Electre reste pure révolte, ressemblant à la révolte baudelairienne qui

s'épuise dans le ressentiment. Cette liberté, cette pure conscience d'Oreste, n'est pas celle d'Electre bien que "ce [fût] Electre qui, toute seule, osa braver, non seulement Egisthe, mais aussi Jupiter . . . pour mettre en évidence le sens humain de la culpabilité."[128] Aussi Electre représente-t-elle au commencement l'avenir, l'attente qui la met à part des Argiens et l'arrache au passé prisonnier de ceux-ci. Electre refuse le péché originel des Argiens. Le culte des morts auquel consentent les Argiens procède d'un souci avec le passé, avec le repentir et avec la mort. Préférant leur passé criminel à l'avenir incertain, aux choix toujours nouveaux, bref à la liberté, ils ne tolèrent point l'intrus qui pourrait faire écrouler ce terrain solide, leur passé. Electre est cette intruse d'abord qui représente la tentation d'avenir qui ronge le passé, mais tout comme Barjona, elle rêve d'une tour isolée qui nourrira son imagination et la délivrera de la temporalité:

> ELECTRE: . . . Qu'est-ce qu'ils peuvent me faire de plus? Me battre? Ils m'ont déjà battue. M'enfermer dans une grande tour, tout en haut? Ça ne serait pas une mauvaise idée, je ne verrais plus leurs visages. (Mouches, 128)

Le rêve de s'enfermer dans une tour, par désir de pureté--l'idéal des héros stendhaliens et de l'étranger camusien qui y retrouve l'équilibre et l'unité--c'est aussi celui d'Electre. Outre ce désir d'isolement l'attente d'Electre est étroitement liée à un passé qui rend l'avenir prévisible, par la position d'une fatalité. L'attente d'un avenir prévisible des Argiens qui se préparent d'année en année au retour des morts correspond à l'attente d'Electre du retour de son frère. Ainsi les Argiens et Electre imaginent un avenir jusqu'à

l'infiltration du réel, du meurtre d'Egisthe. L'avenir imaginé d'Electre conduit au retour au passé, qui est néanmoins une déformation de son propre passé. Sa culpabilité, c'est cette déformation de son désir de vengeance qu'elle ne veut plus reconnaître comme telle. Si elle se refuse pourtant cet avenir ouvert par le reniement du passé réel et si elle plonge ainsi dans le passé du remords et du repentir, c'est elle néanmoins qui indique le chemin à Oreste.

D'abord Electre ose braver par la parole et la danse sacrée. Elle corrompt l'ordre par des moyens magiques, comme seul moyen de s'infiltrer dans cet ordre basé sur la magie. Elle oppose à la mystification une contre-mystification pour réintroduire la liberté dans l'univers ossifié. Pourtant tout en exprimant sa révolte par la magie et le langage, le propre du royaume fictif, cette révolte se dégrade. On peut se demander alors si Sartre a voulu montrer, déjà dans Les Mouches l'impuissance de la parole. Electre veut guérir le peuple en le fascinant en tant que spectateur sur le spectacle Electre. Tel Baudelaire, Electre a besoin d'autrui pour nourrir sa haine, qui est sa raison d'être. Elle ne veut ni détruire, ni dépasser l'ordre fictif et s'intègre dans la fiction même. Comme Baudelaire elle maintient cet ordre établi:

> . . . les droits qu'il conteste au grand jour, il les conserve dans le plus profond de son coeur; s'ils venaient à disparaître, sa raison d'être et sa justification disparaîtraient avec eux. Il se retrouverait soudain plongé dans une gratuité qui lui fait peur. Baudelaire n'a jamais songé à détruire l'idée de famille, bien au contraire: on pourrait dire qu'il n'a jamais dépassé le stade de l'enfance.[129]

La préservation de l'idée de famille équivaut à l'adhésion à l'ordre établi dont le noyau est la famille, et le désir de rester enfant reflète le désir de demeurer protégé de ce qui est désordre, de ce qui est liberté et solitude. Electre ne veut pas abolir le statu quo qui l'a protégé jusqu'à présent de la prise de conscience de sa propre gratuité. Le statu quo renversé par Oreste, Electre perd sa raison d'être. Elle reste face à sa propre liberté; libre à elle de choisir ou le chemin que suit Oreste ou le retour à n'importe quelle force protectrice. Elle préfère le retour au stade de l'enfance, cet âge du jeu et de l'imagination, et s'abandonne à Jupiter qui, ici, prend le rôle du Père absolvant la toute petite fille qu'est redevenue Electre. Electre trouvait sa justification dans la haine d'abord qui lui a camouflé la liberté; à présent il ne lui reste plus que sa liberté dont elle accuse Oreste:

> ELECTRE: Voleur! Je n'avais presque rien à moi, qu'un peu de calme et quelques rêves. Tu m'as tout pris, tu as volé une pauvresse. (Mouches, 238)

La liberté est un poids trop lourd à porter. Elle renonce à son être libre pour se constituer en objet sous le regard du dieu, pareille à ses compatriotes:

> ELECTRE: . . . Jupiter, roi des Dieux et des hommes, mon roi, prends-moi dans tes bras, emporte-moi, protège-moi. Je suivrai ta loi, je serai ton esclave et ta chose, j'embrasserai tes pieds et tes genoux. Défends-moi contre les mouches, contre mon frère, contre moi-même, ne me laisse pas seule, je consacrerai la vie entière à l'expiation. Je me repens, Jupiter, je me repens. (Mouches, 239)

Le renoncement total à sa liberté la jette dans le monde fictif des mouches et de la mort.

Comme Egisthe Electre ne veut plus reconnaître l'acte comme le sien. Elle va alors se masquer en elle-même le fait d'être responsable du crime qu'elle doit d'abord reconnaître comme tel pour mieux le nier. De l'affirmation elle procède à la négation et vice versa, pareille à Clytemnestre qui veut renier et doit affirmer dans l'unité d'une même conscience, comme elle dit à sa fille:

> CLYTEMNESTRE: . . . Et tu ne le comprendras même plus, tu diras: "Ce n'est pas moi, ce n'est pas moi qui l'ai fait." Pourtant, il sera là, cent fois renié, toujours là, à te tirer en arrière. (Mouches, 139)

Electre est aussi proche de Clytemnestre que d'Egisthe. Ce qui la rapproche de Clytemnestre, c'est la haine d'abord; ce qui la lie à Egisthe, c'est l'horreur de la liberté et la passion de l'ordre. Comme Egisthe, Electre, après la réalisation de l'acte qui déchire le rapport que la conscience passionnelle a entretenu avec un monde magique, ne veut plus le reconnaître et le relègue, comme Egisthe, au niveau de la fiction dans laquelle elle devient le spectateur, comme dans le rêve qui:

> . . . est avant tout une histoire et nous y prenons le genre d'intérêt passionné que le lecteur naïf prend à la lecture d'un roman. Il est vécu comme fiction . . . c'est une fiction "envoûtante": la conscience . . . s'est nouée. Et ce qu'elle vit, en même temps que la fiction appréhendée comme fiction--c'est l'impossibilité de sortir de la fiction. (Imaginaire, 225-226)

Electre relègue son crime dans l'univers du cauchemar, de la fiction où l'acte devient irréel: "tu as joué au meurtre, dit Jupiter, parce que c'est un jeu qu'on peut jouer toute seule" (Mouches, 228). Electre, bien que comme Oreste de la nouvelle génération, ne dépasse pas le mythe ancien, à savoir le monde magique. Elle préfère

par ailleurs le mécanisme du destin qui provient d'un enchaînement des faits irréversibles au phénomène de la liberté, bref, l'ordre au désordre:

> ELECTRE [à Oreste]: . . . tu es le petit-fils d'Atrée, tu n'échapperas pas au destin des Atrides. Tu as préféré la honte au crime, libre à toi. Mais le destin viendra te chercher dans ton lit: tu auras la honte d'abord, et puis tu commettras le crime, en dépit de toi-même! (Mouches, 170)

L'acte pour elle se commet, comme pour Egisthe, sans volonté, l'un y est poussé par la passion, l'autre par le destin qui le soumet à la loi du déterminisme. Se réclamant de cette loi, elle intériorise son caractère de sorte qu'elle se fait en fin de compte l'imitation de sa mère.

Si Electre s'installe dès lors dans le rôle de la reine, Oreste, par contre, échappe d'abord à celui préscrit par Egisthe bien qu'il y ait une ressemblance progressive entre les deux que René Girard ne manque pas de soulever:

> De même qu'Egisthe, Oreste fait de son crime un instrument de prestige, un objet de fascination. Egisthe, dira-t-on, se veut fascinant pour réduire le peuple en esclavage; Oreste veut libérer. Mais n'est-ce pas contradictoire de mettre la fascination au service de la liberté?[130]

En effet la fascination d'Egisthe qui lui est finalement un fardeau--il donnerait son royaume "pour verser une larme" (Mouches, 190)--est celle d'Oreste qui se fascine en solitaire sur sa propre liberté, acquise par l'acte de libération qui se reflète dans les regards des autres. Liberté pour-soi d'abord dont il se libère pour libérer le peuple, Oreste succombe finalement à la tentation de l'imaginaire.

Si la liberté d'Oreste est abstraite d'abord, c'est qu'elle n'est pas située.

> ORESTE: . . . tu m'as laissé la liberté de ces fils que le vent arrache aux toiles d'araignée et qui flottent à dix pieds du sol; je ne pèse pas plus qu'un fil et je vis en l'air. Je sais que c'est une chance et je l'apprécie comme il convient. (Un temps.) Il y a des hommes qui naissent engagés: ils n'ont pas le choix, on les a jetés sur un chemin, au bout du chemin il y a un acte qui les attend, leur acte; ils vont, et leurs pieds nus pressent fortement la terre et s'écorchent aux cailloux. Ça te paraît vulgaire, à toi, la joie d'aller quelque part? (Mouches, 120-121)

Le chemin est indice de temporalité qui conduit l'être vers une avenir se signifiant par l'acte. Si pour Bariona le passé est interchangeable avec l'avenir, il l'est aussi pour Oreste: un voyage qui ne mène nulle part sinon à la mort étant donné que son passé est aussi vide de significations--des palais qu'il a visités et dont il a gravé les marches--que sera l'avenir préconçu par le précepteur, et qui ne laisseront pas de traces de son existence. "Les villes se renferment derrière [lui] comme une eau tranquille" (Mouches, 174). La préférence de la liberté pure l'a dispensé d'agir. Nul acte accompli, nul acte à accomplir, le temps se perd dans le flou, dans l'éternel semblable. L'exil, pareil à la tour d'ivoire de Bariona, c'est l'isolement hors du temps. Si le passé donne sa signification à l'avenir et que l'avenir éclaire le passé, ni l'un ni l'autre ont un sens pour Oreste, la liberté tourne en rond, incapable de s'accrocher. Par manque de souvenirs--ces souvenirs qui naissent d'un passé riche en actes accomplis--il faut leur substituer un passé imaginaire qui pourtant déjà menace la liberté abstraite par la prise de conscience d'un manque qui correspond au désir de se situer. Avec chaque acte

accompli Oreste établira pas à pas son passé à lui, c'est-à-dire son essence. Le manque ressenti le conduira à rompre avec ce passé non-signifiant. Car, selon Sartre, il y a pour "la conscience la possibilité permanente de faire une rupture avec son propre passé, de s'en arracher pour pouvoir le considérer à la lumière d'un non-être et pour pouvoir lui conférer la signification qu'il a à partir du projet d'un sens qu'il n'a pas" (EN, 511). Le passé reçoit sa signification qu'il n'a pas encore de l'avenir qui n'est pas encore et le manque ressenti annonce déjà la possibilité d'un avenir significatif.

Ainsi sans passé qu'il doit recréer par l'imagination, par manque de souvenirs réels--sans aucune attache ni à autrui, ni à une patrie quelconque--il reste l'exilé qui cherche par un acte à se signifier, à s'emparer, "fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de [son] coeur" (Mouches, 123-124). Déjà s'annonce chez Oreste le désir d'être pour autrui, c'est-à-dire de fixer son image dans la mémoire des autres et d'abandonner son être libre abstrait, à la fois pour libérer Argos et pour se situer. Mais il prend la libération pour prétexte de se constituer une essence. Tout comme Egisthe la même question du "qui suis-je" (Mouches, 174) est à l'origine de son désir d'être. Pour appartenir, il veut s'enrouler dans la ville "comme dans une couverture" (Mouches, 175). Tout comme Bariona, Oreste descend vers la ville pour se situer par rapport au peuple. La tour dont rêve Electre, c'est la hauteur solitaire qu'abandonne Oreste:

> ORESTE: Il faut descendre, comprends-tu, descendre jusqu'à vous, vous êtes au fond d'un trou, tout au fond. . . . (Mouches, 178)

La descente dans l'intérieur de ce caveau funéraire équivaut à l'abandon de l'exil. Du matin Oreste descend vers la nuit renversant l'ordre de cette chronologie tel qu'il fut représenté dans la première pièce où Bariona, à travers la nuit, se cheminait vers le premier matin du monde:

> ORESTE: La nuit tombe. . . . Tu ne trouves pas qu'il fait froid? . . . Mais qu'est-ce donc . . . qu'est-ce donc qui vient de mourir? (Mouches, 178)

La descente d'Oreste est une descente de la vie à la mort d'où renaîtra une vie nouvelle, un premier matin du monde:

> ORESTE: Il ne fait pas nuit: c'est le point du jour. Nous sommes libres, Electre. Il me semble que je t'ai fait naître et que je viens de naître avec toi. . . . (Mouches, 207)

Pourtant la descente comme désir d'appartenance est suivie d'un retour à l'exil. Oreste reste le voyageur qui, sur son passage a à peine touché la ville d'Argos. Il est resté à distance de la ville comme le skieur qui glisse sur la neige sans s'enraciner et qui réalise une relation de courte durée entre lui et la matière sans qu'il y laisse des traces permanentes.

Selon F. Jeanson, Les Mouches demeurent uniquement sur le plan de l'ontologie et visent à montrer la liberté fondamentale du pour-soi. La liberté d'Oreste est la "liberté pour-soi, et qui considère comme inessentielle son existence pour autrui."[131] En effet, cette liberté nous est présentée par l'Oreste du début et de la fin. "Ah, comme je suis libre," s'exclame-t-il. "Et quelle superbe absence que mon âme" (Mouches, 121). L'absence qu'est l'âme est cet aspect insaisissable de la conscience elle-même, le néant, le rien qui la

sépare de la plénitude du monde. Sans être capable de se fondre dans la plénitude du monde, Oreste renonce même à se situer par rapport au monde. L'échec d'atteindre à la coïncidence de soi avec soi mène Oreste à se reconstituer en liberté pour-soi qui s'offre en spectacle au peuple pour leur refléter son être libre afin que dans ses yeux il soit essentiellement libre et criminel. Ayant détruit le monde magique théâtral créé par Jupiter et Egisthe et perpétué par les Argiens, Oreste s'érige lui-même en fiction d'un sauveur-Christ qui prend sur lui le péché en élévant sa propre liberté au niveau d'une apothéose de sorte qu'elle devient imaginaire. En quittant la scène, tel le joueur de flûte de Hamlet, il retourne à un univers mythique. Ce Christ humanisé, par sa disparition de la scène est pourtant un indice de la disparition du mythe. L'acte théâtral d'Oreste qui montre aux Argiens-spectateurs la liberté, reste une fiction, mais dévoile, par l'imaginaire la liberté au public. Ainsi l'échec d'Oreste dans le contexte de la pièce de théâtre, devient réussite puisque la pièce dévoile la liberté imaginaire qui doit devenir réel dans l'univers réel.

4 L'Humain, l'inhumain et l'histoire

Des trois premières pièces de Sartre, le mythe chrétien, Bariona, le mythe grec, Les Mouches représentent le champ de l'action symbolisé par la descente d'une liberté pour-soi vers une liberté engagée qui se situe par rapport à l'histoire et par rapport à autrui. A la destruction d'un monde imaginaire dans Bariona qui substitue à l'échec

individuel une réussite relative de l'universel, succède, dans Les Mouches la destruction d'un univers magique dégradé, remplacé par une liberté qui pourtant rentre dans l'univers fictif par un retour à la liberté pour-soi qui n'est que pour l'autre que dans la mesure où elle se veut fascinante par rapport à autrui. L'échec se manifeste déjà, encore sous-jacent, dans Bariona. L'engagement dans la violence historique--le sujet de Morts sans sépulture--signifie la mort certaine.[131] Le retour au mythe, une fois que la réalité humaine a porté la main sur l'histoire sans pouvoir la transformer, atteste d'une impuissance qui reconduit au niveau historique inévitablement au statu quo et au niveau individuel à une mort symbolique. Les univers dramatiques se dégradent de Bariona à Morts sans sépulture marqués par l'échec et la mort.

Morts sans sépulture est l'exposition de la chute ultime dans l'univers de l'autre et hors du monde, déjà avant que l'être ne soit mort: "J'ai glissé hors du monde," dit Henri, "et il est resté plein. Comme un oeuf" (Morts, 113). Le glissement hors du monde est un glissement hors de la protection, hors de la plénitude dans le "néant" de la mort.

Par la chute dans la mort l'univers redevient absurde. Les êtres humains et les objets existent indifférenciés comme des en-soi les uns à côté des autres. Dans cet univers contingent le mannequin indique le mieux le passage de la vie à la mort. Cet objet que son créateur a reproduit d'après le portrait humain reflète l'existence pétrifiée, figée, des prisonniers. La danse étant refusée par Lucie, Henri ". . . s'approche du mannequin, lève ses mains enchaînées et

les fait glisser le long des épaules et des flancs du mannequin" (Morts, 115-116). Mannequin et être humain sont devenus interchangeables. Le geste évidemment sexuel implique la négation même de la sexualité, révélant en revanche la stérilité, l'impuissance qui en fait une caricature. Le fourneau sur lequel Lucie est assis ne remplit plus sa fonction de chauffer; le feu éteint symbolise la chaleur qui se retire du corps humain. Les malles, autrefois servant aux voyageurs, rappellent encore aux prisonniers des voyages faits autrefois. Les menottes servent le mieux à indiquer le rétrécissement de l'univers humain, où, autrefois, tous les objets avaient une fonction et recevaient leur signification de la réalité humaine. C'est le retour à l'univers contingent, au chaos premier.

L'univers tortionnaire comporte, lui aussi, des objets privés de sens. La salle de classe avec ses bancs et son pupitre ayant servi d'instruction, maintenant est transformée en enfer tortionnaire. La haine d'éducation de Pellerin--"tu as de l'instruction, salaud. . . . Tapez dessus" (Morts, 142)--dénonce et tourne en caricature la fopction à laquelle servait la salle de classe qui indique maintenant une instruction autre qu'ont reçue autrefois les élèves. La salle de classe est devenue aussi absurde que le portrait de Pétain, autre imitation de la vie. Accroché au mur pour mystifier, il a perdu cet effet magique constamment mis en question par les nouvelles de la radio qui révèle le mensonge Pétain. La fonction de la radio est double; d'une part elle manifeste la marche de l'histoire, d'autre part, avec ses concerts de dimanche et surtout ses opéras elle est censée perpétuer un mythe mensonger bourgeois, dénoncé ailleurs par Brecht et ici par Sartre.

La perte de la fonction d'ustensile des objets dans les deux univers indique leur convergence vers un même point. Une similarité forcée venant de la situation se manifeste dans le langage et les gestes, ici constituant encore un rapport humain, là s'abaissant pour devenir sa caricature. Les objets même tracent un parallèle entre les deux univers dont l'un est la caricature de l'autre. Le mouchoir avec lequel Lucie essuie le visage en nage de François, geste humain de la soeur envers le frère, se transforme en caricature lorsque Clochet avec son mouchoir ôte la sueur du visage d'Henri. La cigarette que Jean offre à Henri, Landrieu le tortionnaire lui en donne une qu'il plante d'abord dans sa propre bouche pour l'allumer. Le chenet avec qui Jean tente de s'infliger une blessure ressemble aux bâtons instruments de torture qui serrent les poignets des prisonniers jusqu'à les briser. La montre cassée indiquant l'arrêt du temps pour les victimes correspond aux montres à régler des tortionnaires. Pour eux aussi le temps commence à se brouiller, les montres ne se sont pas encore tout à fait arrêtées. Lucie s'enveloppe dans un manteau pour cacher son corps violé aux autres, telle Electre qui enveloppe Egisthe d'un manteau pour se dissimuler les yeux morts d'Egisthe. Le manteau, c'est l'alcool pour les tortionnaires qui remplit une fonction semblable, comme moyen de faire oublier, de se cacher et de voiler la peur et la honte que chacun voit dans les yeux des autres, leur rappelant leur fin prochaine.

Aussi la chronologie se brouille-t-elle à l'intérieur de la dernière pièce[133]; le passé et l'avenir confluent dans le présent. Le passé glisse hors de la vie au fur et à mesure que l'avenir

s'approche d'une impasse. Originellement le passé ". . . appartient à sa source même comme lié à un certain présent et à un certain futur" (EN, 153-154). Ce lien pour les personnages de Morts sans sépulture est devenu celui de la mort à la mort. Ce qu'ils contemplent au passé, la mort qu'ils ont causée, c'est leur propre mort future. Le passé, c'est-à-dire leur histoire, s'est figé en tableau, le reflet de leur condition:

> HENRI: . . . La musique, le soleil: tableau. Et les corps sont tout noirs. Ah! nous avons bien manqué notre coup. (Morts, 107)

Dans le passé Canoris a été torturé. La torture racontée anticipe la torture à subir. Le passé sert dès lors d'analogon à l'imagination qui, elle, se brise au contact de la réalité. Ce qui reste alors dans le présent, c'est l'imagination que remplacera la réalité d'un lendemain horrible. Et il y a des bribes de souvenirs d'un passé qui se désintègre. Le passé se meurt, devient irrémédiablement en-soi sans qu'aucun projet futur puisse lui donner une nouvelle signification. Si Henri peut encore regretter ses trente ans passés qu'il a vécus dans la culpabilité, Lucie déjà coupe ce passé de sa réalité présente. L'amour pour elle s'est figé dans le passé, elle en parle encore, mais le "Jean est avec moi" (Morts, 94), et le "je pleure avec ses larmes" (Morts, 95) sinon pour consoler François, sont la tentative de recréer un lien au passé, dénoncée comme jeu. Ce que Sartre dit ailleurs du rapport de l'amour à la mort doit ici être pris à la lettre:

> Enfin, s'il est vrai que l'être authentique de l'homme est un "être-pour-mourir," toute passion authentique doit avoir un goût de cendre. Si la mort est présente dans l'amour, ce n'est point la faute de l'amour, ni de je ne sais quel narcissisme; c'est la faute de la mort.[134]

La passion, dans la vie uniquement sauvée de la mort par son renouvellement constant, dépend ainsi de l'avenir comme le dit Lucie:

> LUCIE: . . . Je vivais dans l'attente, je t'aimais dans l'attente. J'attendais la fin de la guerre, j'attendais le jour où nous pourrions nous marier aux yeux de tous, je t'attendais chaque soir: je n'ai plus d'avenir, je n'attends plus que ma mort et je mourrai seule. (Morts, 185)

La présence de la mort détruit l'amour pour de bon. Il n'y a même plus ce "goût de cendre" qui peut toujours être transcendé. Le dépassement de la mort dans l'amour requiert un lendemain qui, s'il ne manque pas à Jean, a cessé d'être pour les prisonniers. Ce qui sépare Jean de ses camarades est précisément l'avenir que la présence de Jean exemplifie. Cette invasion de l'avenir se glissant dans la cellule des condamnés à mort les remet en face de l'histoire et de sa continuation qui les exclut, telle la radio dans la salle des tortionnaires. La tentation impossible d'un avenir contre lequel, durant leur emprisonnement, ils se sont construit un mur intérieur, entre de nouveau avec leur camarade. Déjà installés dans la mort, l'avenir, ainsi présent, les rappelle à la vie qu'il faut éliminer en eux-mêmes. La sortie de Jean leur facilite la tâche de se détourner du passé et de l'avenir:

> LUCIE: . . . Voilà un souci de moins. Il va retrouver ses pareils et tout sera pour le mieux. (Morts, 189)

Ainsi séparé du passé et de l'avenir, il ne leur reste que ce lendemain de la torture et de la mort. Le constant refus de la contingence qui est la fuite du pour-soi vers l'avenir, doit forcément devenir son acceptation.

Si la montre s'est brisée et que le temps se contracte dans l'éternel présent, il assume paradoxalement une importance démésurée

pour les prisonniers. Le ". . . je n'ai pas de temps à perdre" (Morts, 100) de Sorbier se fait l'écho dans le ". . . nous n'avons pas trop de temps" (Morts, 109) d'Henri. Le Dernier Jugement qui les absoudra ou les prononcera coupables réclame du temps. Seul pour Canoris le temps perd son importance. Pour lui il ne reste qu'"un petit morceau de vie posthume, quelques heures à tuer" (Morts, 110). En effet, le retour vers soi, le bourreau et le juge réunis dans une personne, par lequel la réalité humaine tente d'attraper son être, être ou coupable ou innocent, est la mise à mort de la temporalité historique et de son actualisation dans le monde.

La négation de la temporalité dépend justement d'une chute totale dans l'univers de l'autre qui est une chute dans l'objectivité. Bariona, sous l'oeil imaginaire d'une divinité se constitue en objet, les Argiens se figent sous le regard imaginaire des morts, Egisthe, Electre et finalement Oreste sous ceux des Argiens. Mais tandis que dans Bariona et dans Les Mouches la libération dépend de la seule fiction et que l'acte théâtral peut être annulé à tout moment par la sortie de l'acteur de la fiction, le mieux représenté par Bariona qui sort effectivement de la fiction et de son rôle, il y a une chute totale dans l'univers de l'autre qui tourne inévitablement l'acte en geste et la parole en bavardage et qui finit par le silence et la mort.

La chute première, événement absolu semble constituer la liberté. Mais comme elle dépend d'autrui, cette liberté est immédiatement aliénée: "Mon être pour-autrui est une chute à travers le vide absolu vers l'objectivité" (EN, 334). Il y a un néant qui sépare le pour-soi de l'en-soi comme il y a un néant qui le sépare d'autrui: "Autrui,

c'est ce moi-même dont rien ne me sépare, absolument rien si ce n'est sa pure et totale liberté. . ." (EN, 334). Un lien original entre l'autre et le moi est nié par la liberté; l'autre est, selon Sartre le refus du moi,[135] comme le pour-soi est le refus de l'en-soi. Sur ce refus premier se constituent les aliénations respectives dont le regard est sa première manifestation. Le regard de l'autre décentre un univers convergeant vers le sujet d'abord qui le constitue sien; l'autre en intervenant l'intègre dans son univers où il devient un instrument parmi des instruments. Regardé dans un monde regardé le sujet rentre dans l'ensemble de l'univers des objets. Pour Sartre alors, dans le seul surgissement de l'autre, la liberté est perpétuellement en danger. Sur le plan ontologique la liberté ne peut être qu'aliénée, puisque l'être-pour-l'autre est essentiellement objet, bien que la liberté reste liberté pour elle-même. A partir de ce rapport maître-esclave, et dans le monde social et historique, d'autres rapports peuvent se constituer, de sorte que l'être-pour-l'autre prend la forme de l'être-avec-l'autre par exemple. "Le nous," dit Sartre, "est une certaine expérience particulière qui se produit, dans des cas spéciaux, sur le fondement de l'être-pour-l'autre en général. L'être-pour-l'autre précède et fonde l'être-avec-l'autre" (EN, 486). Or, à l'origine est le conflit, qui reste, sous-jacent, dans les relations sociales et menace perpétuellement le groupe même en tant que liberté collective. Il semble qu'une telle liberté de tous ne se constitue que dans la seule action et contre un ennemi commun, de façon que la relation fondamentale est toujours conflictuelle. L'ontologique se fond ainsi dans le politique: le résistant

s'acharne sur l'autre, l'occupant, le noir sur le blanc, l'ouvrier sur le bourgeois, le révolutionnaire sur le conservateur. Une liberté totale, collective qui comprendrait l'ontologique et par suite le social, se dénoncera de plus en plus comme utopique dans l'oeuvre de Sartre au fur et à mesure que les conflits se manifestent comme indépassables. Dans le cercle le plus restreint ce conflit oppose le moi à l'autre, dans l'histoire, les autres aux autres. La recherche d'une liberté perdue est a priori vouée à l'échec.

Chez Sartre l'autre est toujours le bourreau possible et deviendra le bourreau réel dans une situation sans issue. Dans Huis clos, basé sur l'ontologie, elle serait, selon Sartre, surmontable par la bonne volonté de tous, mais dans le domaine historique elle reste indépassable. Pour Sartre l'homme est essentiellement un loup pour l'homme et jamais un dieu. La réconciliation est hors d'atteinte. Chez Sartre, il y a le regard au commencement comme premier indice du danger qu'est l'autre qui se matérialise dans la violence historique qui oppose les uns aux autres et fournit les bourreaux et les victimes.

Le regard est désormais l'expression d'un premier conflit entre le sujet et l'objet, l'objet voulant reconquérir son être sujet en renvoyant le regard au sujet de sorte qu'il connaît à son tour son objectivité. Le regard pétrifie et fige l'autre en lui donnant un caractère fixe. C'est la première relation du bourreau à la victime; être regardé signifie être vulnérable. Le regard, c'est le jugement qui condamne le coupable. Ces lois rigoureuses soumettent l'univers humain de Morts sans sépulture aux relations harceleuses regardant-regardé, où même la victime devient le complice de barbarie

non-dépassable, étant donné que tout dépassement implique une liberté qui se temporalise, se change et transcende soi-même et autrui par l'acte que d'autres actes en revanche transcenderont.

Devant les regards imaginaires des morts, les Argiens jouissent de leur être éternellement criminel sans vouloir le dépasser. Les juges des résistants dont ils doivent accepter le jugement sans pouvoir le dépasser, sont les morts qui hantent par leurs cris éternels et éternellement figés les morts-vivants du huis clos en les pétrifiant dans leur être coupable. Sur toutes les échelles Morts sans sépulture est l'exposition de la dialectique regardant-regardé,[136] bourreau-victime, spectateur-acteur, mais cette fois-ci on ne quitte la fiction que pour tomber dans le silence éternel.

> . . . il est des situations, dit Sartre ailleurs, qu'on ne peut que subir mais subir est impossible parce que l'homme se définit par l'acte; quand l'action est refoulée par le monde, elle s'intériorise et s'irréalise, elle est jouée; réduit à l'impuissance, l'agent devient acteur. (Genet, 320)

Les "morts sans sépulture" deviennent ainsi des acteurs qui jouent leur être-mort avant que la mort ne survienne. Les victimes de l'histoire qu'elles ont façonnée, ils sont à la fois les victimes et les bourreaux d'eux-mêmes et des tortionnaires. Et c'est enfin l'histoire elle-même qui devient l'acteur et le spectateur dans ce spectacle infernal.

Le premier regard qui pétrifie les condamnés, c'est le regard d'un champ des morts, le regard historique, accusateur d'une mission manquée:

> SORBIER: Il y en a beaucoup d'autres qui sont morts. Des enfants et des femmes. Mais je ne les ai pas entendus mourir. La petite, c'est comme si elle criait encore. Je ne pouvais pas garder ses cris pour moi tout seul. (Morts, 89)

Le cri figé de la victime, accusateur, hante les coupables, qui, exécutants d'une mission irréalisable, en deviennent sa victime. Le regard de ceux qui sont morts par la faute des prisonniers, se glisse dans la vie des survivants, la pervertissant alors jusqu'à leur propre mort: "Ce sera dur de crever avec ses cris dans les oreilles" (Morts, 91). La mort de l'autre a irrémédiablement constitué leur être pour l'autre qui s'infiltre sournoisement dans leur existence et leur rappelle cette mission manquée qui devoile à la fois le visage inhumain de la violence nécessaire de l'histoire et leur propre violence individuelle. Les morts, juges innocents, jugeront, par delà la mort même, les innocents coupables d'un échec qui aurait dû être réussite bien qu'il résulte d'une mission impossible qui fera en fin de compte mourir ses exécutants:

> HENRI: . . . Nous mourrons parce qu'on nous a donné des ordres idiots, parce que nous les avons mal exécutés et notre mort n'est utile à personne. La cause n'avait pas besoin qu'on attaque ce village. Elle n'en avait pas besoin parce que le projet était irréalisable. (Morts, 111)

Le projet de prendre le village portait en elle son propre échec. La volonté s'est proposée un but imaginaire que la situation a dénoncé comme irréalisable. Face au réel la fiction s'est détruite. Si l'acte et l'intention ne coïncident pas, si l'on fait ce qu'on ne veut pas et que la volonté et l'acte ne s'accordent pas, l'homme tombe dans l'impuissance. Ayant voulu prendre le village pour le sauver de la Milice, n'ayant pas pu le sauver, l'acte se change *a posteriori* en geste.

L'inutilité de la mort des victimes préfigure la mort inutile des résistants comme conséquence de l'échec. Le regard d'autrui qui les condamne par delà la mort même, s'intériorise. Sans pouvoir justifier la mort de ceux qui ". . . n'avaient pas accepté de mourir" (Morts, 90), Henri, lui, n'accepte pas de mourir de la même façon: il ne veut pas "crever comme un rat, pour rien et sans faire ouf" (Morts, 108). Le "tu n'es rien d'autre que ta vie"[137] d'Inès est repris et intériorisé par Henri. Le dernier acte qui s'est transformé en geste sera décisif pour toute une vie. Dans l'unité d'une même conscience le juge prononcera l'accusé coupable qui vise à s'absoudre et a finalement besoin d'autrui pour son absolution. Face à la mort la mise en question de la vie sur un seul acte, l'est aussi de la mort. C'est sur cette dernière action qui résume tous les actes passés qu'il pense être jugé, comme Sartre-Inès juge rigoureusement Garcin sur un seul acte, le constituant à jamais et sans rémission en lâche. Une vie ratée aurait par conséquent une mort absurde.

Bien que la mort soit toujours absurde--selon Sartre "la mort n'est jamais ce qui donne son sens à la vie: c'est au contraire ce qui lui ôte par principe toute signification" (EN, 624)--c'est par rapport à autrui, dirait Sartre qui devient en quelque façon le porte-parole d'Henri, qu'une mort absurde témoigne d'une vie ratée. C'est selon lui encore l'autre qui se fait le regard et le juge d'une vie finie de sorte que la chute hors du monde dans la mort implique une aliénation fondamentale:

> Or, à présent que sa vie est morte, seule la mémoire de l'Autre peut empêcher qu'elle se recroqueville dans sa plénitude en soi en coupant toutes ses amarres avec le

présent. La caractéristique d'une vie morte, c'est que c'est une vie dont l'Autre se fait le gardien. (EN, 626)

C'est dès lors pour autrui qu'Henri veut sauver sa mort qui est une façon de justifier sa vie par delà la mort et face à autrui afin qu'elle ne tombe pas dans l'oubli:

> HENRI (doucement): . . . Je ne manque nulle part, je ne laisse pas de vide. Les métros sont bondés, les restaurants combles, les têtes bourrées à craquer de petits soucis. . . . Il faut croire que je n'étais pas indispensable. (Un temps.) J'aurais voulu être indispensable. A quelque chose ou à quelqu'un. (Morts, 113-114)

Pourtant la conscience morale d'Henri que Sartre confronte avec l'efficacité de l'homme d'action Canoris, ni l'une ni l'autre changent la situation de ce huis clos:

> CANORIS: . . . Laisse-toi aller, Henri, repose-toi. Tu as le droit de te reposer puisque nous ne pouvons plus rien faire ici. Repose-toi: nous ne comptons plus, nous sommes des morts sans importance. (Morts, 110)

Si Henri intériorise le jugement des victimes qui lui reflètent l'impuissance du dernier acte, il y a une semblable assomption d'une culpabilité historique de Canoris et de ses camarades exception faite pour François. La violence nécessaire qu'ils ont imposée, dans le cours de l'histoire, a créé une contre-violence, le moyen violent ayant produit non pas la fin désirée, mais une contre-finalité qui a éliminé ceux qu'ils ont voulu libérer et qui les tuera, eux, à leur tour. L'acceptation de la culpabilité est à la fois la prise sur soi de la responsabilité de l'acte, sa négation son refus. La revendication d'une innocence non-méritée face à la culpabilité particulière historique aboutit à la trahison de soi-même, à la trahison d'autrui et à la trahison de l'histoire:

FRANÇOIS (criant): Laisse-nous tranquille avec tes morts. Je suis le plus jeune: je n'ai fait qu'obéir. Je suis innocent! Innocent! Innocent! (Morts, 91)

Cette proclamation répétée de l'innocence comme refus d'être jugé par l'histoire et le ". . . je vous jure que je n'ai jamais su à quoi je m'engageais" (Morts, 103) est le refus même de l'histoire où l'individu abdique devant sa responsabilité. A la non-acceptation de l'histoire correspond la non-acceptation des autres dans la mesure où ils sont les exécutants de l'histoire. La trahison de soi-même par la déformation de son passé comme partie intégrante de l'histoire mènera par conséquent à la trahison de ceux qui font l'histoire. La première trahison, c'est dans Barjona le désaveu du Christ comme symbole de la liberté dans un univers historique qui indique les trahisons à venir; Electre, dans Les Mouches trahit sa liberté en reniant son acte et celui qui l'exécute; François désavoue sa responsabilité historique et se met en marge des autres pour les trahir en fin de compte. Le reniement de soi-même, en effet, établit une culpabilité autre que la culpabilité de ceux qui l'acceptent à cause d'une responsabilité de leur part dans l'histoire.

Il y a une culpabilité essentielle chez Sartre qui vient de la liberté et de la valeur relative de toute action qui ne se justifie que par la liberté elle-même, et à la fois de notre être-pour-l'autre. On songe au voyageur clandestin Sartre, coupable puisqu'il voyage sans billet. Le voyageur clandestin, selon lui, c'est l'homme en général, coupable de son existence injustifiée qu'il tente en vain de justifier. Pour Sartre, tel que pour son personnage Roquentin, l'art est à un certain moment encore la réponse à l'existence sans excuse qui la

justifie face à lui-même et face à autrui. "Le train, le contrôleur et le délinquant," dit Sartre dans Les Mots, "c'était moi. Et j'étais aussi un quatrième personnage; celui-là, l'organisateur, n'avait qu'un seul désir: se duper. . . ."[138] L'art devient ainsi une évasion de la culpabilité fondamentale, mais cette fuite se dénonce comme mauvaise foi.

Henri lui aussi vit avec une culpabilité essentielle:

> HENRI: . . . Pendant trente ans, je me suis senti coupable. Coupable parce que je vivais. A présent, il y a les maisons qui brûlent par ma faute, il y a ces morts innocents et je vais mourir coupable. Ma vie n'a été qu'une erreur. (Morts, 109)

Etroitement liée à cette culpabilité qui vient de l'être condamné à être libre que rien ne justifie, est une culpabilité qui vient de notre chute dans le monde où il y a l'autre:

> C'est en face de l'autre que je suis coupable. Coupable d'abord lorsque, sous son regard, j'éprouve mon aliénation et ma nudité comme une déchéance que je dois assumer; c'est le sens du fameux: "Ils connurent qu'ils étaient nus," de l'Ecriture. Coupable en outre, lorsque, à mon tour, je regarde autrui, parce que, du fait même de mon affirmation de moi-même, je le constitue comme objet, et comme instrument, et je fais venir à lui cette aliénation, qu'il devra assumer. (EN, 481)

Chez Sartre on ne s'échappe point de cette culpabilité, qu'on regarde ou qu'on soit regardé, sinon par l'action, dépassement perpétuel dans le but constant d'une libération universelle, pourtant illusoire. L'impossibilité d'agir, en revanche, qui marque la chute totale dans l'univers de l'être, accentue la double culpabilité du regardant-regardé dans un lieu clos qui s'y renforce inévitablement. Le regard de l'histoire qui pénètre d'un dehors s'étend au regard jugeant et condamnant des prisonniers de sorte que leurs rapports mêmes commencent à se transformer:

> FRANÇOIS (il se laisse glisser aux genoux de Lucie): Lucie, tout est si dur. Je ne peux pas regarder vos visages: ils me font peur. (Morts, 93)

Ravagés par l'angoisse les visages renvoient aux autres leur propre angoisse. Chacun devient pour l'autre un miroir qui lui dévoile son être. On se connaît par autrui, on se constitue en objet par autrui. "Nus jusqu'aux os"[139] ils le seront les uns pour les autres même avant que n'interviennent les bourreaux bien que leurs actions passées et leur destin commun les unissent par un lien plus humain que celui des personnages de Huis clos.

Comme conséquence de la chute totale dans l'univers de l'être chacun juge et subit le jugement d'autrui: François dénonce l'imaginaire dont Lucie a besoin pour s'évader; Lucie étale son mépris pour Sorbier qui, par l'imaginaire tente d'anticiper la torture; Sorbier découvre la mauvaise fois de François, et Canoris dévoile l'orgueil d'Henri. Le regard éternel des morts qui les fige ensemble en nous-objet, embrasse la misère individuel, chacun se constituant face à la mort en tant que solitude.

> HENRI: . . . Je me suis senti si seul que ça m'a donné sommeil. (Il rit.) Nous sommes oubliés de la terre entière. (Morts, 107)

En dépit de ce qu'affirme Pierre-Henri Simon à savoir que "les résistants de Morts sans sépulture . . . refusent l'éthique individualiste . . . et aspirent à se fondre dans une action solidaire qui les lie ensemble, puis les relie à une totalité agissante . . ."[140] le groupe en tant que convergence de plusieurs libertés dans une seule liberté ne se forme qu'après qu'ils ont subi la torture et pour exécuter, comme ensemble agissant, le traître François:

> LUCIE: . . . Il devait mourir; vous savez bien qu'il devait mourir. Ce sont ceux d'en bas qui l'ont tué par nos mains. Venez, je suis sa soeur et je vous dit que vous n'êtes pas coupables. Etendez vos mains sur lui: depuis qu'il est mort, il est des nôtres. (Morts, 189)

Il s'agit néanmoins du début à la fin d'un groupe aliéné qui, comme exécutant du traître, s'unit dans un dernier acte. Par le fait même que le groupe en tant que nous-sujet requiert dans la liberté une action collective, ce groupe dans Morts sans sépulture ne peut être qu'un nous-objet. Ce nous-objet subit une aliénation commune, par le regard historique d'abord, par la présence fantôme et ensuite réelle du bourreau et finalement par l'arrivée de Jean, du Tiers présent à la dégradation de l'individu torturé.[141] Si le groupe se réforme après le départ de Jean, il se distingue pourtant du groupe résistant que Jean rejoindra dans l'action collective:

> LUCIE: Ils t'ont fait crier, Henri, je t'ai entendu. Tu dois avoir honte.
> HENRI: Oui.
> LUCIE: Je sens ta honte avec ta chaleur. C'est ma honte. Je lui disais que j'étais seule et je lui mentais. Avec vous, je ne me sens pas seule. (A Canoris.) Tu n'as pas crié, toi: c'est dommage.
> CANORIS: J'ai honte aussi. (Morts, 190)

Abstraction faite du ton mélodramatique irritant de ce tirade, la honte pour Sartre est reconnaissance de l'être-objet que l'individu est pour autrui. L'appréhension de la honte collective des prisonniers est l'acceptation de leur aliénation, qui les unit dans le groupe-objet.

Devant l'objectification par le regard, l'action devient geste, la parole bavardage. Comme écrit Roland Barthes dans Sur Racine: ". . . le faire se vide, le langage se remplit . . . la parole n'y est

pas action mais réaction."[142] On parle pour se défendre contre soi-même, contre l'infiltration graduelle du bourreau, on parle pour se donner du courage, pour se défendre contre la mort et la torture; la parole c'est l'être, selon le principe heideggerien, du "je suis ce que je dis" (EN, 440).

> (Sorbier hurle. Ils sursautent.)
> LUCIE (voix rapide et trop naturelle): A présent Jean doit être arrivé à Grenoble. Je serais étonnée qu'il ait mis plus de quinze heures. Il doit se sentir drôle: la ville est calme, il y a des gens aux terrasses des cafés et le Vercors n'est plus qu'un songe. (La voix de Sorbier enfle. Celle de Lucie monte.) Il pense à nous, il entend la radio par les fenêtres ouvertes, le soleil brille sur les montagnes, c'est une belle après-midi d'été. (Cris plus forts.) Ha! (Morts, 117)

On parle alors pour évoquer une vie meilleure, pour oublier; mais l'imagination est pervertie par la réalité et se corrompt insensiblement en se mêlant à la réalité de cet enfer.

Si la parole cesse d'être action, elle se dégrade, face au mur, et contre son gré en bavardage théâtral,[143] ". . . pourvu que ça fasse du bruit. . ." (Morts, 87). Seul l'acte pourrait révaloriser la parole et l'acte y est silence face au bourreau. "Tu n'as plus rien à faire," dit Canoris alors, "qu'à tuer le temps et à bavarder avec tes voisins" (Morts, 110).

Pourtant tout en ayant perdu sa fonction, la parole acquiert à la fois une importance démesurée. C'est un univers où l'on parle, et le silence final signifie la mort; mais c'est aussi un univers où la parole, lorsqu'elle trahit, signifie mourir. On parle pour ne pas parler; on se tait pour ne pas trahir, et si l'on ne veut pas trahir tout en voulant parler sous les coups de la torture, on préfère le

silence éternel de la mort, tel Sorbier qui saute par la fenêtre dans le vide en s'exclamant: "Je n'ai pas parlé!" (Morts, 156). Celui qui trahit doit mourir tel François puisqu'il parlera quoiqu'il jure de ne pas parler. La parole, qu'elle évoque le passé ou l'avenir se réfère à la torture ou à la mort et même face au bourreau on bavarde encore.

Le tortionnaire est présence fantôme d'abord, un regard abstrait qui s'insinue dans la conscience, en épiant, en torturant par son absence:

> FRANÇOIS: Ils m'entendent, ils se disent: voilà le premier d'entre eux qui s'énerve. (Morts, 88)

C'est cette présence absente qui, en leur faisant vivre dans l'imaginaire d'abord la torture, commence le procès de séparation et de désintégration. L'infiltration de l'inhumain, intériorisé par les victimes et la descente graduelle vers une complicité avec le tortionnaire que seule la chute finale dans la mort peut résoudre, dévoilent un univers écrasant à la Sade où tout sentiment devient un luxe de vivant:

> JEAN: . . . Je vois tes yeux secs et je sais que ton coeur est un enfer; pas une trace de souffrance, pas même l'eau d'une larme, tout est rougi à blanc. Comme tu dois souffrir de ne pas souffrir. (Morts, 185)

Dans cet enfer les torturés deviennent des assassins à leur tour dans la machine infernale du système violent. Telle la république barbelée de Sade, lieu clos où l'on entre pour ne jamais en sortir, où l'homme torturé est réifié et réifie à son tour son bourreau, tel est le lieu de Morts sans sépulture. Chaque parole comme extériorisation de la pensée revient à leur être, à la mort et à la torture à

subir. Les morts les entourent, la mort les attend et la danse macabre commence par la torture, par la chute dans l'univers physique d'abord pour finir par la chute dans l'être.

> Dramatiquement, toutes les scènes d'en-bas donnent la primauté à la chair et au muscle; violences, appétits, instincts s'y déchaînent. Un interrogatoire purement verbal y est logiquement inconcevable.[144]

La rencontre entre l'univers d'en haut et celui d'en-bas est celle de l'esprit et de la chair qui mène d'étape en étape au niveau le plus bas, la mort. Par la torture le bourreau cherche l'incarnation de la conscience de sorte que l'esprit devient chair devant le bourreau qui se croit cette "conscience souveraine et pure liberté en face d'une misérable chose torturée."[145] Mais cette "chose torturée" par la réaffirmation de sa liberté à elle, lui renvoie l'image-bourreau.

Les relations avec autrui, fondamentalement conflictuelles, prennent, poussées à la limite, les allures d'une démesure grotesque du Bien perverti par le Mal, du sujet-tortionnaire face à l'objet-victime dont la seule défense est le regard, qui libère la victime de son objectivité en constituant l'autre inhumain en objet inhumain.

Sartre, à cette époque n'admet pas encore l'aliénation du bourreau même: ". . . nous avons compris," dit-il, "que le Mal, fruit d'une volonté libre et souveraine, est absolu comme le Bien"; ce sont les résistants qui "ont brisé le cercle du Mal et réaffirmé l'humain, pour eux, pour nous, pour leurs tortionnaires mêmes."[146]

Néanmoins bien que le tortionnaire se croie pure liberté, dans le contexte de la torture il ne l'est plus tout à fait. Un trouble

sexuel corrompt sa conscience venant de sa chair et qu'il ressent comme ce que Sartre nomme la nausée:

> Cette saisie perpétuelle par mon pour-soi d'un goût fade et sans distance qui m'accompagne jusque dans mes efforts pour m'en délivrer et qui est mon goût, c'est ce que nous avons décrit ailleurs sous le nom de Nausée. Une nausée discrète et insurmontable révèle perpétuellement mon corps à ma conscience. (EN, 404)

Commentaire tout à fait personnel de Sartre, il s'applique ici aux tortionnaires qui par leur baillement et par le "Je me sens toujours drôle avant de commencer" (Morts, 140) manifestent cet écoeurement venant du corps qui trouble la conscience, un écoeurement qui est un trouble sexuel se glissant dans la limpidité de la conscience. Ce que le bourreau cherche, c'est la libre incarnation de la conscience de sa victime. Mais lui est également aliéné:

> CLOCHET: . . . Tu sues. J'ai mal pour toi. (Il lui essuie le visage avec son mouchoir.) Tournez. Criera, criera pas? Tu remues. Tu peux t'empêcher de crier, mais pas de remuer la tête. Comme tu as mal. (Il passe le doigt sur les joues d'Henri.) Comme tes mâchoires sont serrées: tu as donc peur? "Si je pouvais tenir un moment, rien qu'un petit moment..." Mais après ce moment-là il en viendra un autre. . . . (Il lui prend la tête dans ses mains.) Ces yeux ne me voient déjà plus. Qu'est-ce qu'ils voient? (Doucement.) Tu es beau. Tournez. (Un temps. Triomphalement.) Tu vas crier, Henri, tu vas crier. Je vois le cri qui gonfle ton cou; il monte à tes lèvres. Encore un petit effort: Tournez. (Henri crie.) Ha! (Morts, 144-145)

La minutie avec laquelle Clochet suit chaque mouvement de l'incarnation graduelle de la conscience d'Henri, rappelant de façon grotesque celle du docteur belge du Mur, ressemble au regard d'un voyeur qui, impuissant, imagine sa propre incarnation sexuelle en la voyant chez autrui. Clochet jouit de la torture et imagine, lui aussi, comme spectateur qui reste hors du spectacle, la sexualité sur

la chair torturée de sa victime, la chair étant la découverte de l'être-sexué-pour-autrui. Il y a chez Clochet un désir déformé de sa propre incarnation à travers la torture des autres. Ces gestes témoignent de l'attrait que les victimes exercent sur lui:

> SORBIER: . . . Je t'attire, hein? Ce n'est pas moi que tu tortures. C'est toi. (Morts, 154)

L'avortement de la sexualité devient désormais torture de soi-même. Tout en restant le bourreau, Clochet devient la victime de son impuissance face à l'être torturée. Le but premier du tortionnaire, c'est le désir du reniement de la liberté par la chair torturée[147] qui se manifeste dans ses cris. Ce but est partiellement atteint, la chair meurtrie envahit la conscience sans pourtant la submerger entièrement, et la victime se souviendra de son reniement dans la honte. Mais le bourreau qui révèle au même instant son impuissance de s'incarner, reste, face à lui-même, la victime de son propre échec. Cet échec est total lorsque la victime le regarde et le juge:

> PELLERIN: . . . Baisse les yeux. Je te dis de baisser les yeux. (Il le frappe.) Salaud! (Morts, 149)

La victime regarde le bourreau. Lui, ayant été le spectateur devant un acteur qui joue son rôle contre son gré, devient, par un renversement l'acteur du spectacle provoqué par lui, et son image se gravera à jamais dans la mémoire de la victime. Dès lors le bourreau sera objet-bourreau figé dans la mémoire de son adversaire par delà sa mort même. Le bourreau se souviendra de son être bourreau dans le passé, tels les tortionnaires de Christmas du roman de Faulkner Light in August:

> He just lay there, with his eyes open and empty of everything save consciousness, and with something, a shadow, about his mouth. For a long moment he looked up at them with peaceful and unfathomable and unbearable eyes. Then his face, body, all, seemed to collapse, to fall in upon itself, and from out the slashed garments about his hips and loins the pent black blood seemed to rush like a released breath. It seemed to rush out of his pale body like the rush of sparks from a rising rocket; upon that black blast the man seemed to rise soaring into their memory forever and ever.[149]

L'aliénation par l'objectification est réciproque, la victime et le bourreau se transforment par leur rapport même. La transformation la plus marquée est celle de Lucie pendant le viol. L'être violé sert d'instrument à l'incarnation sexuelle, forcée sur la victime par son adversaire. Le bourreau cette fois-ci révèle son être chair au regard de l'autre et le regard l'aide à s'incarner. Ainsi le bourreau force l'être qu'il viole à une complicité contre son gré pour que lui réalise sa chair. Il veut être cet objet sexuel devant l'autre-sujet tout en l'utilisant comme instrument. L'objet violé deviendra pourtant pur sujet par son regard:

> LUCIE: . . . Je peux le dire, à présent, je peux le crier: vous m'avez violée et vous en avez honte. Je suis lavée. (Morts, 204)

Il reste que ce rapport forcément complice laisse une marque profonde sur la victime. Devenue une autre, un lien presque sexuel et dans la haine la rapproche des bourreaux et l'éloigne de son amant:

> LUCIE: . . . C'est dans mon orgueil qu'ils m'ont frappée. Je les hais mais ils me tiennent. Et je les tiens aussi. Je me sens plus proche d'eux que de toi. (Morts, 186-187)

L'amour devient un sentiment trop faible par rapport à la haine Il s'évanouit dans une conscience haineuse, aliénée qui cherche la mort de l'autre. L'amour est en outre un sentiment de vivant qui unit

au lieu de séparer, tel l'amour du Christ, l'amour de Bariona, chez qui la descente est une descente vers la vie et l'union; la descente des prisonniers, par contre, est une descente graduelle dans la mort qui rend toute union éphémère. Même s'il y a un dernier sursis avant que les prisonniers n'atteignent leur but, la mort--ils pensent pouvoir vivre en donnant de fausses indications aux bourreaux--il s'agit plutôt d'un dernier sursaut de révolte, d'un dernier attachement à la vie avant qu'elle ne s'éteigne.

Jean, le juge, le vivant qui entre dans la cellule des condamnés à mort, reste évidemment en dehors de cette histoire de torture et de mort:

> JEAN: Est-ce qu'il faudra qu'on m'arrache les ongles pour que je redevienne votre copain? (Morts, 165)

Jean sera le témoin dans un autre monde et reste en dehors de cette descente à travers l'enfer vers la mort. Il représente cette nouvelle époque qui les enterrera ensemble, victimes et bourreaux: "Les oraisons funèbres, c'est Jean que ça regarde" (Morts, 164). Une nouvelle ère historique jugera l'époque passée; Jean le témoin la jugera du point de vue d'un temps nouveau. Mais il est jugé par ses copains en même temps:

> FRANÇOIS (bondit sur Jean): Regardez-le donc! Mais regardez-le donc! Le plus malheureux de nous tous. Il a dormi et mangé. Ses mains sont libres, il reverra le jour, il va vivre. Mais c'est le plus malheureux. Qu'est-ce que tu veux? Qu'on te plaigne? Salaud! (Morts, 172)

Comme représentant d'une nouvelle époque le regard de Jean se pose sur un passé, celui des victimes qui le regardent à leur tour. Bien que Jean échappe à l'univers tragique, il n'en sortira que partiellement précisément à cause d'une culpabilité collective

historique. Par delà la souffrance dans le corps, il y a en effet la hantise de l'histoire passée qui se glisse dans la mémoire des vivants, de ceux qui feront l'histoire dans l'avenir.

La descente dans Les Mouches, annulée par un nouveau mythe, sera anéantie, par contre, dans Morts sans sépulture par une nouvelle ère qui portera pourtant le poids de cette violence passée. La pièce Morts sans sépulture écrite après la libération, est ce regard d'une nouvelle époque sur l'histoire passée, ayant intériorisée celle-ci et l'intégrant dans la dialectique d'une nouvelle époque.

Si les bourreaux restent enfin en face d'eux-mêmes et face aux spectateurs, non encore éliminés par l'histoire, c'est que malgré un avenir meilleur, ils vont, à une époque favorable à leurs actions, ressurgir dans l'histoire. L'Indochine, l'Algérie et l'U.R.S.S. feront revivre ce déjà-vu de la torture et de la mort.

NOTES

[1] Walter Jens, Statt einer Literaturgeschichte (Pfullingen: Neske, 1957/1962), p. 8.

[2] Voir aussi Simone de Beauvoir, "Littérature et métaphysique," Les Temps Modernes, 7 (1946), p. 1160.

[3] Dans Qu'est-ce que la littérature, p. 16, Sartre déclare à l'exemple de Descartes que l'homme, le philosophe alors, est un absolu tandis que sa philosophie, le cartésianisme, est une "philosophie baladeuse qu'on promène de siècle en siècle et où chacun trouve ce qu'il y met." La littérature, cependant, reste un absolu puisqu'elle reprend les problèmes fondamentaux de l'homme qui "se choisit en face d'autrui, de l'amour, de la mort, du monde. . .," p. 15.

[4] Lucien Goldmann, Le Dieu caché: Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine (Paris: Gallimard, 1955), p. 30.

[5] Karl Kohut, "Was ist Literatur? Die Theorie der 'littérature engagée' bei Jean-Paul Sartre," Diss. Marburg 1965, p. 34.

[6] Jean-Paul Sartre, L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination (Paris: Gallimard, 1940), p. 171. Désormais nous donnerons les références à L'Imaginaire dans le texte par: (Imaginaire, page).

[7] Gilbert Durand--Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale (s.l.: Bordas, 1960), p. 18--déclare, lui aussi, que "Sartre dans sa conclusion semble subitement démentir le dualisme, qu'il avait soigneusement pris soin d'établir tout le long de deux cent trente pages, entre spontanéité imaginaire et effort de connaissance vraie, et revient à une sorte de monisme du cogito. Bien loin de tirer les conclusions logiques de la négativité constitutive de l'image, il se borne à confondre dans une néantisation générale l'affirmation perceptive ou conceptuelle du monde tout aussi bien que les fantaisies irréalisantes de l'imagination."

[8] Sartre, Situations II, p. 82.

[9] Sartre, Situations II, p. 65.

[10] Ces quelques phrases dans Qu'est-ce que la littérature servent d'exemples aux contradictions sartriennes. Pour Sartre ni la peinture, ni la musique, ni les poèmes ne renvoient à quelque chose qui leur soit extérieur. Ce sont des choses qui n'expriment pas et pourtant, dit Sartre, "toutes les pensées, tous les sentiments sont là," p. 62. Selon Sartre, Picasso avec Le Massacre de Guernica veut dire quelque chose bien qu'il n'ait su engager personne à la cause espagnole. Ainsi la peinture ne peut rien communiquer telle la poésie. "Sans doute l'émotion, la passion même--et pourquoi pas la colère, l'indignation sociale, la haine politique--sont à l'origine du poème. Mais elles ne s'y expriment pas, comme dans un pamphlet ou dans une confession," p. 69.

Toute oeuvre littéraire est appel, elle veut communiquer, elle se transcende vers le lecteur. Cet "appel . . . résonne (aussi) au fond de chaque tableau, de chaque statue, de chaque livre," p. 98. Finalement (C)haque tableau, chaque livre est une ré-cupé-ration de la totalité de l'être; chacun d'eux présente cette totalité à la liberté du spectateur," p. 106. Dans une indifférenciation générale Sartre confond finalement peinture, prose et poésie qui annule la distinction établie au commencement.

[11] Dans ses nouvelles Le Mur, Sartre fait entrer l'histoire pour la première fois dans sa fiction, mais l'histoire reste encore contingente pour lui et sans que l'individu s'y impose pour lui donner un sens.

[12] Simone de Beauvoir, La Force de l'âge (Paris: Gallimard, 1960).

[13] Simone de Beauvoir--La Force de l'âge (pp. 46-47)--résume: "Par notre amour de la liberté, notre opposition à l'ordre établi, notre individualisme, notre respect de l'artisanat, nous nous rapprochions des anarchistes. Mais à vrai dire, notre incohérence défiait toutes les étiquettes. Anticapitalistes, mais non marxistes, nous exaltions les pouvoirs de la pure conscience et de la liberté."

[14] Jean-Paul Sartre, "Une Idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: L'Intentionnalité," Situations I (Paris: Gallimard, 1947), p. 32.

[15] Jean-Paul Sartre, Préface, Aden Arabie, de Paul Nizan, huitième éd. (Paris: Maspero, 1973), pp. 46-47.

[16] Michel-Antoine Burnier, Les Existentialistes et la politique (Paris: Gallimard, 1966), p. 18.

[17] Jean-Paul Sartre et Pierre Verstraeten, "L'Ecrivain et sa langue," Entretien, in Situations IX, pp. 59-60.

[18] Cf. Jean-Paul Sartre, "Forgers des mythes," Conférence, New York, 1946, in Un Théâtre de situations, p. 59.

[19] Jean-Paul Sartre, "Théâtre épique et théâtre dramatique," Conférence, Paris, 29 mars 1960, in Un Théâtre de situations, p. 150.

[20] Bertolt Brecht--Schriften zum Theater, éd. Siegfried Unseld (Frankfurt: Suhrkamp, 1975), p. 35--constate: "Heute, wo das menschliche Wesen als das 'Ensemble aller gesellschaftlichen Verhältnisse' aufgefasst werden muss, ist die epische Form die einzige, die jene Prozesse fassen kann, welche einer Dramatik als Stoff eines umfassenden Weltbildes dienen. Auch der Mensch, und zwar der fleischliche Mensch, ist nur mehr aus den Prozessen, in denen er und durch die er steht, erfassbar."
D'après ce texte Brecht omet la part active que l'homme joue dans le processus de l'histoire.

[21] Sartre semble redécouvrir l'harmonie de l'antiquité grecque dans le classicisme français où le singulier s'inscrit dans l'universel, où l'un ne se distingue plus de l'autre et où il n'y a pas de rupture entre un public déchiré et l'écrivain (cf. Qu'est-ce que la littérature, p. 138).

[22] Dans Le Dieu caché, p. 58, Lucien Goldmann s'oppose partiellement à Sartre, puisque selon lui la pensée tragique pascalienne dépasse le rationalisme cartésien et exprime une crise profonde entre l'individu et le monde social: "C'est pourquoi c'est au cours des périodes d'équilibre sain et relativement aisé que nous trouvons le plus souvent un affaiblissement relatif de la conscience du caractère intramondain de l'existence humaine, et c'est au contraire aux périodes de crise telles que les reflètent et les expriment les différentes formes de conscience tragique ou bien l'existentialisme moderne, que cette conscience deviendra particulièrement aigué." On pense également à la conscience malheureuse kierkegaardienne que Hegel dissout dans son système dialectique.

[23] Albert Camus, "L'Homme révolté," in Essais (Paris: Gallimard, 1965), p. 703.

[24] Jean-Paul Sartre, "Bariona ou le fils de tonnerre," Lettre inédite à Simone de Beauvoir, décembre 1940, in Théâtre de situations, p. 221.

Apparemment Sartre, dans le rôle de Balthazar, a tellement impressionné qu'un des incroyants s'est converti au christianisme. (Voir Rémy Roure, "Jean-Paul Sartre a sauvé une âme," Le Figaro Littéraire, 26 mars 1960, p. 1.)

[25] Jean Wahl, Le Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel, deuxième éd. (Paris: Presses Universitaires de France, 1951), p. 34.

[26] Sartre, Situations II, p. 86 en note.

[27] Sartre, "Forgers des mythes," in Un Théâtre de situations, p. 61.

[28] Sartre, "A propos de Le Bruit et la fureur: La Temporalité chez Faulkner," in Situations I, p. 174.

[29] Sartre, "Forgers des mythes," in Un Théâtre de situations, p. 62.

[30] Voir Sartre, La Nausée (Paris: Gallimard, 1938; Folio, 1972), p. 161.

[31] Raymond Aron, De l'armistice à l'insurrection générale, cinquième éd. (Paris: Gallimard, 1945), p. 331.

[32] Raymond Aron, L'Armistice, p. 49.

[33] Voir Sartre, Situations V: Colonialisme et néo-colonialisme (Paris: Gallimard, 1964).

[34] Sartre, "Bariona, ou le fils de tonnerre," in Michel Contat et Michel Rybalka, Les Ecrits de Sartre: Chronologie, bibliographie commentée (Paris: Gallimard, 1970), p. 575. Désormais nous donnerons les références à Bariona dans le texte par: (Bariona, page).

[35] Dans "Qu'est-ce qu'un collaborateur," in Situations III (Paris: Gallimard, 1949), pp. 43 et 58, Sartre déclare, en reniant temporairement son concept de la conscience, que le collaborateur a une nature et cette nature, ne lui laissant point de choix, se révèle dans des circonstances favorables. Par exemple, selon Sartre, les homosexuels--et le rapport entre Lélius et Lévy est légèrement teinté de sexualité--ont souvent été des collaborateurs. Dans Les Chemins de la liberté, c'est en effet Daniel qui, homosexuel, se prosterne devant la beauté des Allemands.

[36] Henri Michel, Les Courants de pensée de la Résistance (Paris: Presses Universitaires de France, 1962), p. 112.

[37] Henri Michel--Vichy Anné 40 (Paris: Laffont, 1966), p. 54--instruit, dans ce document excellent, le lecteur sur la naïveté d'esprit des chefs français: "Mais contradictoirement et paradoxalement, Pétain concluait que le comportement des Allemands en France montrait leur désir de collaborer. . . . Darlan alla plus loin et admit, sur une question de Bullitt, qu'il souhaitait que l'Allemagne fît de la France sa province préférée. . . . Mais leur domination ne serait pas éternelle, quoique longue. De tels empires parfois se brisaient, parce que la puissance dominante sympathisait avec le pays vassalisé."

[38] Le Maréchal Foch, cité in Henri Michel, Résistance, p. 144.

[39] Sartre, "Qu'est-ce qu'un collaborateur," in Situations III, p. 54.

[40] Le Maréchal Pétain, Paroles aux Français (Lyon: Lardauchet, 1941), p. 80.

[41] Sartre, "Qu'est-ce qu'un collaborateur," p. 54.

[42] Bernard Quinn, "Sarah, Wife of Bariona: Sartre's First Dramatic Heroine," University of South Florida Language Quarterly, 12 (1973), p. 55.

[43] Raymond Aron, L'Armistice, p. 72.

[44] Raymond Aron, p. 94.

[45] Voir Thure Stenström, "Jean-Paul Sartre's First Play," Orbis Litterarum, 22 (1967), 184.

[46] Sartre, "Réponse à Albert Camus," in Situations IV: Portraits (Paris: Gallimard, 1964), pp. 117-118.

[47] Pierre Verstraeten, Violence et éthique: Esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre (Paris: Gallimard, 1972), p. 24.

[48] Sartre, "La Temporalité chez Faulkner," in Situations I, pp. 74-75.

[49] Sartre, "Paris sous l'Occupation," in Situations III, p. 30.

[50] Cf. aussi Sartre, La P... respectueuse suivi de Morts sans sépulture (Paris: Gallimard, 1947; Folio, 1972), p. 103. "FRANCOIS: Vous m'avez dit: la Résistance a besoin d'hommes, vous ne m'avez pas dit qu'elle avait besoin de héros. Je ne suis pas un héros, moi, je ne suis pas un héros! Je ne suis pas un héros!"

[51] Sartre et J. Baratier, "Pour un théâtre d'engagement--je ferai une pièce cette année et deux films," interview, Carrefour, 3 (1944); repris in Un Théâtre de situations, p. 225.

[52] Jean-Paul Sartre et al., "Discussion autour des Mouches," Verger, 5 (1949); repris in Un Théâtre de situations, p. 231.

[53] Pétain, Paroles aux Français, p. 53.

[54] H. Michel, Vichy, p. 32.

[55] Sartre, Huis clos, suivi de Les Mouches (Paris: Gallimard, 1947; Folio, 1975), p. 113. Désormais nous donnerons les références aux Mouches dans le texte par: (Mouches, page).

[56] Pétain, Paroles, p. 180.

[57] Michel, Vichy, p. 149.

[58] Raymond Aron--De l'armistice à l'insurrection, p. 208--nous éclaire sur le personnage politique de Laval. "Mais désormais Laval parle, et il parle clairement. Il affirme qu'il souhaite la victoire allemande, qu'il veut intégrer la France à l'Europe, construire le socialisme européen." H. Michel--Vichy, p. 112--ajoute le portrait psychologique: "Il commençait une troisième carrière, qui faisait de lui une sorte de héros de Stendhal, en ajoutant le noir de la collaboration avec les nazis au rouge révolutionnaire de ses commencements. Pierre Laval aime le pouvoir pour le pouvoir."

[59] Michel, Résistance, p. 59.

[60] André Blanchet, La Littérature et le spirituel (Paris: Aubier, 1959), p. 260. Cf. aussi E. Dittmar, "Sommerliche Fliegen: Les Mouches," Die andere Zeitung, 32 (1964), 15.

[61] Sartre, "Paris sous l'Occupation," Situations III, p. 21.

[62] Petit Journal, 12 octobre 1940, cité in R. Aron, De l'armistice à l'insurrection, p. 32.

[63] Sartre, "La République du silence," in Situations III, p. 11.

[64] R. Aron, L'Armistice, p. 37.

[65] Michel, Vichy, p. 150.

[66] Pour Franck Laraque, La Révolte dans le théâtre de Sartre vu par un homme du tiers monde (Paris: Delarge, 1976), p. 14, Electre représente l'armée française qui, néanmoins sans se révolter et en pleine connaissance de cause, a contribué à la défaite.

[67] Arc, 19 (1940), cité in Michel, Résistance, p. 288.

[68] Libération Nord, 8 (1941), cité in Michel, Résistance, p. 290.

[69] Sartre et al., "Discussion autour des Mouches," in Un Théâtre de situations, pp. 231-232.

[70] Michel, Résistance, p. 29.

[71] Michel, Résistance, p. 34.

[72] A. Khatibi, "Les Larmes de Sartre," Vomito Blanco (Paris: 1974), p. 51.

[73] A. Khatibi, p. 51.

[74] Claudine Chonez et Jean-Paul Sartre, "Israël--le monde arabe," entretien, Le Fait public, 3 (1969), repris in Situations VIII: Autour de 68 (Paris: Gallimard, 1972), p. 341.

[75] Sartre, Réflexions sur la question juive (Paris: Gallimard, 1954, 1971), pp. 142-143.

[76] Sartre, Réflexions, p. 142.

[77] Georges Sion, "Sartre et puis Shakespeare," Revue Générale Belge, 24 octobre 1947, p. 923.

[78] Jacques Carat, "Théâtre Antoine: Morts sans sépulture et La Putain respectueuse par J.-P. Sartre," Paru, 26 (1947), 42.

[79] Gabriel Marcel, "Le Théâtre: Deux Pièces de Jean-Paul Sartre," Hommes et Mondes, 2 (1947), 2.

[80] Lucienne Boucher, "Le Nouveau Théâtre de Sartre," Amérique Française, 6 (1947), 43.

[81] Contat et Rybalka, Les Ecrits de Sartre, p. 134.

[82] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, pp. 98-99.

[83] Jacques-Alain Miller et Jean-Paul Sartre, "Entretien avec Jean-Paul Sartre," Les Cahiers Libres de la Jeunesse, 1 (1960), repris in Un Théâtre de situations, p. 242. "C'est une pièce manquée, dit Sartre. En gros j'ai traité un sujet qui ne donnait aucune possibilité de respiration: le sort des victimes était absolument défini d'avance. . . . C'est une pièce très sombre, sans surprise. Il aurait mieux valu en faire un roman ou un film."

[84] J. Pouillon, "Philosophisches Theater," Umschau (Mainz), 2 (1947), 429.

[85] Paul Fechter, Vom Expressionismus zur Gegenwart, vol. 3 de Das europäische Drama: Geist une Kultur im Spiegel des Theaters (Mannheim: Bibliographisches Institut, 1958), p. 327.

[86] Tran Duc Thao, "Sur l'Indochine," in Les Temps Modernes, 1 (1946), p. 879.

[87] R. Aron, De l'armistice à l'insurrection, pp. 336, 337, 338.

[88] Robert Aron, Histoire de l'épuration: De l'indulgence aux massacres, novembre 1942-septembre 1944 (Paris: Fayard, 1967), p. 330, cite ce serment qu'a dû prêter le milicien: "Je m'engage sur l'honneur à servir la France au sacrifice même de ma vie. Je jure de consacrer toutes mes forces à faire triompher l'idéal révolutionnaire de la Milice Française dont j'accepte la discipline."

[89] Sartre, La P... respectueuse suivi de Morts sans sépulture, p. 135. Désormais nous donnerons les références à Morts sans sépulture dans le texte par: (Morts, page).

[90] Robert Aron, Histoire de l'épuration, p. 331.

[91] Voir Sartre, Les Séquestrés d'Altona (Paris: Gallimard, 1960; Folio 1972), p. 346. Désormais nous donnerons les références aux Séquestrés dans le texte par: (SA, page).

[92] David Caute, Le Communisme et les intellectuels français 1914-1966 (Paris: Gallimard, 1967), p. 179.

[93] Sartre, "La République du silence," Situations III, p. 13.

[94] Michel, Résistance, p. 311.

[95] J. Pouillon, "Philosophisches Theater," p. 429.

[96] Sartre, "La Fin de la guerre," in Situations III, p. 66.

[97] Sartre, "La Fin de la guerre," p. 71.

[98] Jean Wahl, Le Malheur de la conscience, p. 25.

[99] Jean Wahl, p. 35.

[100] Sartre, L'Etre et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique (Paris: Gallimard, 1943, 1969), p. 52. Désormais nous donnerons les références à L'Etre et le néant dans le texte par: (EN, page).

[101] Maria Otto--Reue und Freiheit: Versuch über ihre Beziehung im Ausgang von Sartres Drama, Symposium 6, Philosophische Schriftenreihe (Freibourg: Karl Alber, 1961), p. 54--ne trouve pas de réponse au problème de la "mythische Vorgeschichte": ". . . wir sind Nachkömmlinge des Fürsich, das aus einem Ansich hervorging, in 'welchem eines Tages der Wunsch auftauchte, sich selbst zu begründen.' Jenes Ansich fing also selbst die Freiheit an, wir nicht. --Wer ist dieser unser Stammvater im An-sich? Wer hat uns diese Erbschaft einer Freiheit hinterlassen, in die wir einfach hineingeboren werden?"

[102] Comme Kant, Sartre redécouvre une possibilité de fusion, semble-t-il, par l'esthétique: ". . . dans l'intuition esthétique, j'appréhende un objet imaginaire à travers une réalisation imaginaire de moi-même comme totalité en-soi et pour-soi" (EN, 245).

[103] Albert Camus, "Le Mythe de Sisyphe," in Essais, p. 101.

[104] Sartre, La Nausée, p. 188. Désormais nous donnerons les références à La Nausée dans le texte par: (Nausée, page).

[105] Sartre, L'Age de raison, vol. 1 des Chemins de la liberté (Paris: Gallimard, 1945; Folio, 1972), p. 60--écrit: "Une gosse: une conscience de plus, une petite lumière affolée, qui volerait en rond, se cognerait aux murs et ne pourrait plus s'échapper."

[106] Selon Henning Krauss--"Bariona, Sartres Theaterauffassung im Spiegel seines ersten Dramas," Germanisch-romanische Monatsschrift, 19 (1969), 180--"[d]er dramatische Vorgang des Stückes besteht, fasst man ihn in philosophischer Terminologie, im Weg des Helden von einer Existenz als 'en-soi,' von 'chosistischer' Identität mit sich selbst, zu einer Existenz als 'pour-soi,' der Erkenntnis der Nichtidentität des Ichs mit seinem Sein, die gleichzeitig ein Streben nach Wiedererlangung der verlorenen Identität im Sinne eines die Selbstgründung des Menschen darstellenden 'en-soi-pour-soi' mitsetzt."

[107] Henri Paissac, Le Dieu de Sartre (Paris/Grenoble: Arthaud, 1950), p. 155.

[108] Thomas King--Sartre and the Sacred (Chicago: The University of Chicago Press, 1974), p. 4--découvre dans la philosophie de Sartre des notions qui la lient au mysticism: "Various agnostics and Neoplatonic sects spoke of all creation as having fallen from an original Pleroma (the divine fullness), now all creation is filled with a longing for the great return when the original Pleroma will be reachieved."

Selon King, plénitude, néant et Dieu sont également les trois étapes dans le système métaphysique de Teilhard de Chardin. Il faut se garder pourtant de considérer comme cycliques les notions en-soi, pour-soi et en-soi-pour-soi dans la philosophie de Sartre. La "Pleroma" originale n'est pas, chez Sartre, la totalité que le pour-soi poursuit en vain.

[109] Sartre, L'Existentialisme est un humanisme (Paris: Nagel, 1946; 1970), pp. 19-20.

[110] H. Paissac, Le Dieu de Sartre, p. 29.

[111] Sartre, Le Sursis, volume II des Chemins de la liberté (Paris: Gallimard, 1945; Folio, 1972), p. 398. La lettre de Daniel se résume dans l'affirmation de son être sous le regard de Dieu: "Je suis enfin changé en moi-même. On me hait, on me méprise, on me supporte, une présence me soutient à l'être pour toujours. Je suis infini et infiniment coupable. Mais je suis Mathieu, je suis. Devant Dieu et devant les hommes, je suis. Ecce homo."

[112] Hanna Hellmann, "Über das Marionettentheater," in Kleists Aufsatz über das Marionettentheater: Studien und Interpretationen (Berlin: E. Schmidt, 1967), p. 21.

[113] Joël le Gall, La Religion romaine de l'époque de Caton l'Ancien au règne de l'empereur Commode (Paris: CDU et SEDES, 1975), pp. 58-59.

[114] Albrecht Schnaufer, Frühgriechischer Totenglaube: Untersuchungen zum Totenglauben der mykenischen und homerischen Zeit (Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, 1970), pp. 8, 18.

[115] Sartre, Esquisse d'une théorie des émotions (Paris: Nagel, 1939; 1965), p. 62. Désormais nous donnerons les références à l'Esquisse dans le texte par: (ETE, page).

[116] Francis Jeanson, Le Problème morale et la pensée de Sartre, lettre-préface de Jean-Paul Sartre (Paris: Du Myrte, 1947), p. 71.

[117] George Howard Bauer, Sartre and the Artist (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1969), p. 49.

[118] Dans "Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage," Situations I, pp. 113-132, Sartre dévoile un monde fantastique à la Kafka qui correspond quelque peu à l'univers des Mouches. C'est un monde à l'envers qui sert de moyen de distanciation, le spectateur restant dans un univers à l'endroit et qui suit avec étonnement la métamorphose objet agissant-sujet agi.

[119] Voir Sartre, "La Chambre" in Le Mur (Paris: Gallimard, 1939; Livre de Poche, 1963), p. 54.

[120] Dans "M. François Mauriac et la liberté," Situations I, Sartre critique Mauriac pour avoir négligé de rendre ses personnages libres. Mais même une apparence de liberté des caractères fictifs ne peut pas tromper sur le fait que tous ces personnages dépendent de l'auteur, sont donc préconçus dans l'esprit de l'auteur.

[121] Sartre, "Huis clos," préface pour l'enregistrement sur disque par la Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1965, in Un Théâtre de situations, p. 238.

[122] Robert Champigny, Stages on Sartre's Way, 1938-1952 (Bloomington: Indiana University Press, 1959), p. 79.

[123] Voir Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 73.

[124] J. Pacaly, "Notes sur une lecture des Mouches à la lumière des Mots," Etudes philosophiques et littéraires, mars 1968, p. 45.

[125] Jean Genet, Le Balcon, éd. Marc Barbezat (Décines, Isère: Arbalète, 1961), p. 19.

[126] Sartre, "La Liberté cartésienne," Situations I, p. 304.

[127] Francis Jeanson, Sartre par lui-même, images et textes présentés par Francis Jeanson (Paris: Seuil, 1955), p. 17.

[128] L.H. Rubinstein, "Les Oresties dans la littérature avant et après Freud," in Entretiens sur l'art et la psychanalyse (Paris, 1968), p. 232.

[129] Sartre, Baudelaire, préface de Michel Leiris (Paris: Gallimard, 1947, 1970), pp. 62-63.

[130] René Girard, "A propos de Jean-Paul Sartre: Rupture et création littéraire," in Les Chemins de la critique (Paris: Plon, 1967), p. 224.

[131] Francis Jeanson, Sartre par lui-même, pp. 28-29.

[132] Dès Morts sans sépulture le mythe au sens stricte est abandonné pour être substitué, tel le veût le théâtre moderne selon le concept de Sartre, par des sujets contemporains. Mais un univers poétique, mythique continue à exister à côté du concept philosophique qui le rapproche du scénario Les Jeux sont faits. La descente de Jean dans le royaume des "morts" où il cherche à restituer un amour perdu, sa lutte pour cet amour que l'univers inhumain a détruit, ses plaintes devant la finalité de la mort rappellent la légende d'Orphée. En faisant renaître dans les "morts" l'amour de la vie, Jean paraît gagner. Mais cette victoire illusoire n'abolit aucunement la mécanique violente de l'histoire qui anticipe la mort certaine.

[133] Dans Statt einer Literaturgeschichte, p. 49, à propos de Le Bruit et la fureur, Walter Jens dans un petit paragraphe a saisi admirablement l'évanouissement de l'ordre chronologique du temps qui peut servir également d'interprétation de Morts sans sépulture: "Das Nacheinander zerfliesst im Zugleich, Schritt und Folge weichen der Koinzidenz, Gedanken und Impressionen zerfasern die Ordnung der Chronologie, Gestern und Morgen schrumpfen im Heute zusammen, und die Zeiten verwirren sich untereinander. Räuberisch greift die Vergangenheit in die Gegenwart ein, die Zukunft versinkt hinter den Konturen des gelebten Augenblicks."

[134] Sartre, "Denis de Rougemont: L'Amour et l'Occident," Situations I, pp. 63-64.

[135] Voir EN, pp. 344-345, "L'Autre n'existe pour la conscience que comme soi-même refusé. Mais précisément parce que l'Autre est un

soi-même, il ne peut être pour moi et par moi soi-même refusé qu'en tant qu'il est soi-même qui me refuse."

136 Michel Issacharoff--"L'Espace et le regard dans Huis clos," Magazine Littéraire, 103-104 (1975), pp. 22 ff.--découvre la dialectique regardant-regardé à partir de Huis clos qu'il lie étroitement à l'espace évoqué et représenté. "Le dehors selon lui, c'est le regardant qui perçoit les personnages du dedans. La dialectique regardant-regardé, une fois que le dehors n'existe plus, constitue le huis clos où chacun enferme l'autre dans la conception qu'il a de lui.

137 Sartre, Huis clos, p. 89. C'est là le sens des paroles d'Inès répondant à Garcin: "Seuls les actes décident ce qu'on a voulu."

138 Sartre, Les Mots (Paris: Gallimard, 1964), p. 91.

139 Sartre, Huis clos, p. 66.

140 Pierre-Henri Simon, Théâtre et destin: La Signification de la renaissance dramatique en France au vingtième siècle (Paris: Colin, 1959), p. 182.

141 Voir EN, p. 488. Dans L'Etre et le néant, Sartre parle du tiers qui, en intervenant, détruit par son regard l'unité du couple ou du groupe. Dans Huis clos, chacun représente à son tour le tiers pour l'autre de sorte que la relation du couple est détruite à sa racine.

142 Roland Barthes, Sur Racine (Paris: Seuil, 1963), p. 66.

143 Le bavardage est du théâtre bourgeois et s'y substitue à l'action. Dans Morts sans sépulture le bavardage qui remplace forcément l'acte, dévoile un univers de la mort, le propre du monde bourgeois qui aspire à l'éternel semblable.

144 Robert Lorris, Sartre Dramaturge (Paris: Nizet, 1975), p. 96.

145 Simone de Beauvoir, "Oeil pour oeil," Les Temps Modernes, 1 (1946), 817.

146 Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 248.

[147] Par le reniement de la liberté la chair torturée se révèle au bourreau comme obscène; c'est sans doute l'obscène que le tortionnaire veut dévoiler pour humilier sa victime, c'est-à-dire une chair qui a forcément renié la grâce. L'abandon de la liberté de la victime est ainsi l'abandon du gracieux; 'le corps le plus gracieux [étant] le corps nu que ses actes entourent d'un vêtement invisible en dérobant entièrement sa chair, bien que la chair soit totalement présente aux yeux des spectateurs' (EN, 471).

[148] William Faulkner, Light in August (1932; rpt. New York: Random House, 1950), p. 407.

CHAPITRE II

LA REDEMPTION: LA PERIODE COMMUNISTE

1 Le Théâtre comme tribune politique

Entre la conscience imageante qui est telle qu'elle doit nier la réalité pour pouvoir imaginer sur le fond du réel irréalisé et le pour-soi qui (bien qu'il soit lié à une situation) néantise perpétuellement sa facticité, il n'y a pas de différence fondamentale puisque l'un et l'autre se constituent par rapport au monde dans une position de recul. Ni entièrement esprit, puisqu'elle est en situation, ni entièrement chair car elle se libère dans un effort constant de la matière, la réalité humaine fonde son être sur cette dichotomie tragique proprement faustienne. "Dans les systèmes des consciences incarnées, dit Merleau-Ponty, chacune ne peut s'affirmer qu'en réduisant les autres en objets."[1]

La dichotomie esprit et chair, liberté et facticité constitue les deux pôles entre lesquels s'arrangent les personnages sartriens; ou bien ils s'absorbent dans le jeu, ou bien en tant qu'esprit de sérieux ils s'enfoncent dans le monde. Même si Sartre conteste l'imagination à partir de L'Imaginaire, la réalité même semble se dissoudre parfois chez lui dans l'imaginaire. Il dit par exemple à Madeleine Chapsal lors d'un entretien:

> Il s'agit de l'homme--qui est à la fois un agent et un acteur--qui produit et joue son drame, en vivant les contradictions de sa situation jusqu'à l'éclatement de sa personne ou jusqu'à la solution de ses conflits.[2]

Sur la scène et dans la vie la "persona" joue son rôle d'acteur ou bien en participant à l'entreprise humaine ou bien quand il se retire du monde comme dans le jeu.

Dans Bariona Sartre présente son héros, après sa séquestration dans une tour d'ivoire imaginaire, comme agent de l'histoire et comme "révolutionnaire" qui descend vers le monde pour se mettre à la tête de ses compatriotes en défendant la liberté. Pourtant tout en descendant au fond des choses, Bariona reste léger, délivré du poids du monde. Oreste, lui aussi agent de l'histoire, dans la mesure où il libère la ville d'Argos des mouches et de la mort, glisse à la surface des choses. Après l'acte de meurtre qui anticipe l'acte terroriste, apocalyptique de Mathieu, il se retire de l'univers des hommes à la fois pour le contempler et pour jouer devant la foule le rôle du héros-martyr qui délivre le peuple du repentir pour le prendre sur lui. Ni Bariona, ni Oreste ne peuvent réclamer pour eux l'esprit de sérieux. Selon Sartre l'homme sérieux s'enfonce dans le monde en le préférant à lui-même; il s'abandonne au monde pour changer ce qui l'écrase, en s'identifiant à lui et en se prenant pour un objet parmi les objets. Toute pensée sérieuse, dit Sartre, "est une démission de la réalité humaine en faveur du monde. L'homme sérieux est "du monde" et n'a plus aucun recours en soi; il n'envisage même plus la possibilité de sortir du monde, car il s'est donné à lui-même le type d'existence du rocher, la consistance, l'inertie, l'opacité de l'être-

au-milieu-du monde" (EN, 669). Sartre revalorise dès lors l'attitude imageante de recul du monde, celle du poète et le jeu de l'acteur qui attribue "le peu de réalité au monde" (EN, 669), en réduisant l'acte au geste dans un univers théâtral. Les deux sont préférables à cette action qui se revendique des principes autres que ceux du jeu sans conséquences, puisque, après tout, l'homme est une passion inutile. Les actes-gestes dans le jeu s'équivalent, dans la mesure où ce sont des fins en soi qui se justifient par elles-mêmes sans avoir besoin d'être sanctionnées par une éthique. Le jeu esthétique sartrien rappelle le divertissement pascalien et plus encore l'esthétisme kierkegaardien, l'acte gratuit gidien ou bien les actes dans le monde absurde de Camus qui trouvent leur qualité dans l'accumulation quantitative. "Le jeu, en effet, comme l'ironie kierkegaardienne, délivre la subjectivité" (EN, 669). De quoi alors la délivrerait-il sinon de la pesanteur du monde qui emprisonne la conscience "au milieu de la croûte," selon Bariona. Bariona reste léger. L'engagement dans le monde, dans la joie, on se le demande alors, n'est-ce qu'un jeu sans conséquences? Oreste, imitant le joueur de flûte de Scyros, se métamorphose évidemment en acteur qui prend sa distance du monde. Se retirer ainsi du monde, c'est se permettre ou bien de le juger comme Jupiter juge les hommes-insectes, ou bien de le regarder comme on regarde, avec une distance infranchissable, un spectacle sur la scène, ou finalement de le penser et de tomber dans une attitude solipsiste. Si l'on ne participe pas à l'entreprise humaine, on se donne le rôle d'un dieu pour contempler et juger sans y avoir part. Le jugement, évidemment, introduit un élément moralisateur, mal à

propos dans un univers d'esthétisme pur, qui ne donne ni moins, ni plus de consistance à ce choix-ci qu'à celui-là. Chez Sartre, Eric Werner l'a remarqué, "on agit, mais non pour atteindre tel ou tel objectif, simplement pour agir. L'acte, ainsi, n'est que geste, la vie se mue en l'oeuvre d'art."[3] Le jeu est de l'imaginaire et la conscience imageante néantise le monde et s'enferme dans ses images. Pourtant si le joueur, qui "pose lui-même la valeur et les règles de ses actes . . . ne consent à payer que selon les règles qu'il a lui-même posées et définies" (EN, 669) ne se rapproche-t-il pas en fin de compte de cette négativité anarchiste qui, sans se soucier des conséquences de ses actes, en fait une fin en soi?

A l'encontre du joueur, il y a le sérieux du révolutionnaire:

> Ce n'est pas par hasard que le matérialisme est sérieux, ce n'est pas par hasard non plus qu'il se retrouve toujours et partout comme la doctrine d'élection du révolutionnaire. (EN, 669)

Dans L'Etre et le néant Sartre critique l'idéal révolutionnaire puisqu'il relève de l'esprit de sérieux. Pourtant dans le monde théâtral de Sartre, il donne sa prédilection aux révolutionnaires Jean Aguerra, Hoederer et Nasty, "conscience incarnées," pour parler avec Merleau-Ponty. Sartre lui-même revendique dès lors pour ses personnages d'une part l'esprit de sérieux venant du dogme de la philosophie marxiste, d'autre part l'esthétique du jeu provenant de l'idéologie existentielle. Il n'y a pas de rupture rigoureuse avec l'esthétique du jeu tel que le pense M.-A. Burnier par exemple:

> L'homme n'étant pas une chose et ne pouvant jamais le devenir, la liberté seule peut être le but et le moyen de la vie humaine. Ainsi était condamnée l'attitude esthétique: l'acte artistique pur n'était que mystification,

> contemplation, vain effort pour se faire dieu. Visant l'existence authentique, l'homme doit agir, et tout acte, peut-on dire en parodiant Husserl, est acte pour quelque chose; l'homme qui se veut libre parmi les hommes libres ne peut agir contre l'humain.[4]

Sans doute le Sartre de l'après-guerre joint à sa conception philosophique la morale kantienne par l'introduction d'une liberté qui doit vouloir la liberté de tous; mais il n'y a pas de doute non plus qu'une vision esthétique de la vie, déduite de cette liberté-pour-la-liberté accompagnera celle d'une pratique politique. Le jeu, enlevant "au réel sa réalité" (EN, 669) se préserve en se dépassant dans la pratique du révolutionnaire qui l'enfonce dans le réel, tout comme la négation se dépasse vers la position et la destruction se conserve dans la construction. Sartre retient ces contraires qui figurent d'abord dans son interprétation de la littérature engagée qui traite d'une semblable dichotomie dans la sphère de la poésie et de la prose. Si la poésie en général et la poésie surréaliste en particulier laissent le monde rigoureusement intact--le surréalisme est essentiellement anarchiste--la prose révolutionnaire la dépasse en la conservant.[5]

La littérature révolutionnaire dans la littérature sartrienne dévoile le monde et en le dévoilant prétend contribuer à son changement. Elle est négativité dans la mesure où elle conteste les aliénations, et en tant que telle elle incorpore la négativité du surréalisme; mais elle la surmonte par son aspect constructeur qui se veut dépassement des aliénations.

Ailleurs Sartre critique l'esprit possessif qui est l'esprit de sérieux du bourgeois et du révolutionnaire, et dans Qu'est-ce que la littérature il l'expose à la fois dans le capitalisme des Etats-Unis

et dans la bureaucratie internationale de l'Union soviétique.[6] L'écrivain ne peut alors choisir ni l'un ni l'autre camp. Il s'accroche à l'espoir d'élucider le prolétariat en dehors du parti communiste puisque pour lui ". . . la politique du communisme stalinien est incompatible avec l'exercice honnête du métier littéraire."[7] La bourgeoisie, d'autre part, entrée dans le stade de la conscience malheureuse de l'époque, de l'après-guerre, tel Sartre d'ailleurs, reste, après tout, l'oppresseur du prolétaire. Faut-il désormais retourner à la seule négation critique pour contribuer à la désagrégation de la société, tels les surréalistes, et devenir son fossoyeur même au danger d'être enseveli avec elle? L'écrivain tomberait ainsi aisément dans le piège de cet anarchisme, pure négativité et jeu.

En contestant et en construisant, en devenant d'une part le miroir de la société exploiteuse et de la classe exploitée et d'autre part de la conscience révolutionnaire appelant à l'action transformatrice, l'écrivain considère son écrit comme moyen communicateur entre lui et le public. Il dépasse ainsi l'anarchisme pur. Mais si, comme le veut Sartre, "l'oeuvre d'art est gratuite parce qu'elle est fin absolue"[8] et que toute littérature qui rentre dans le cercle infernal des moyens devient pure propagande à éviter, il retombe dans le jeu sans principes autres que ceux qu'il se propose à lui-même. De chaque situation représentée dans son oeuvre, chacun inventera sa propre issue et en fait une création <u>ex nihilo</u>. La littérature se meut finalement entre un moralisme d'impératif catégorique et la gratuité du jeu que Sartre vient justement de critiquer dans le surréalisme:

> Le surréalisme . . . radicalise la vieille revendication littéraire de la gratuité pour en faire un refus de l'action par destruction de ses catégories. Il y a un quiétisme surréaliste. Quiétisme et violence permanente.[9]

Chez Sartre aussi il y a une violence permanente qui tente de vouloir faire éclater le monde:

> Je reconnais que la violence sous quelque forme qu'elle se manifeste, est un échec. Mais c'est un échec inévitable parce que nous sommes dans un univers de violence; et s'il est vrai que le recours à la violence contre la violence risque de la perpétuer, il est vrai aussi que c'est l'unique moyen de la faire cesser.[10]

L'acte révolutionnaire préconisé à travers la littérature se mue rapidement en anarchisme, échec en lui-même, de sorte que la volonté d'agir aboutit à la revendication d'une violence pure. Une "libération qui se propose d'être totale"[11] qu'est-elle sinon le rêve d'une explosion finale. La liberté sartrienne tend vers la violence bien qu'il semble vouloir éviter la violence comme fin en soi dans le but de construire sa cité des fins[12] intégrée dans l'histoire, qui, elle, est cependant de l'imaginaire.

Négativité et création, violence et construction, jeu et désir de participation à l'entreprise humaine, ainsi que "l'imaginaire pur et la praxis sont difficilement compatibles."[13] C'est le théâtre qui entame la synthèse dans l'imaginaire dans la mesure où il prétend être à la fois praxis par dévoilement, véritable tribune politique, qui reflète les événements historiques, tout en restant, il va sans dire, pur reflet, jeu. L'univers imaginaire est par essence "hors d'atteinte, on ne peut pas agir sur lui, le faire cesser. Du coup, il nous révèle notre impuissance par rapport à lui."[14] Au cas idéal, le spectateur subit son influence puisque ce que le théâtre lui reflète,

c'est sa propre image et celle du monde où il vit. Le spectateur, consécutivement contemplateur et participant, entre dans le jeu théâtral: juge et joueur dans un univers qui est pur acte ou si l'on veut geste pur. L'acte sur la scène, choix pur et libre, est pourtant conditionné par la situation historique qui la conditionne à son tour--un théâtre de situations, qui se rapproche du théâtre didactique de Brecht sans pourtant tomber dans le piège de la propagande.

Le public se reflète dans le miroir qu'est le spectacle, tantôt en y reconnaissant sa propre image, tantôt en y venant comme à un autre, tantôt en sujet alors, tantôt en objet. Tant qu'il se voit en sujet, délivré du réel, il joue le jeu, mais en se voyant de l'extérieur en objet, il réclame la distanciation du juge qui réfléchit sur le monde irréel représenté devant lui.

La participation à l'entreprise dans l'imaginaire ne garantit pas pour autant l'engagement dans la réalité. Le théâtre est acte et représente l'acte dans sa pureté. "Agir, pour Sartre (c'est-à-dire précisément l'objet du théâtre), c'est changer le monde et, en le changeant, c'est nécessairement se changer."[15] Il serait naïf de vouloir porter l'imaginaire, transformé en action pure, dans la rue. Mais il y a une façon de voir la réalité, Merleau-Ponty le remarque, qui indique, Chez Sartre, la possibilité d'une fusion ou confusion entre l'univers théâtral et le monde réel:

> L'action pure, à la limite, c'est le suicide ou le meurtre. Dans les cas moyens, c'est une action imaginaire (et non pas, comme croit Sartre, idéal). Quand elle veut s'imposer aux choses, on la voit soudain retourner à l'irréel d'où elle est née. Elle devient . . . théâtre. De là cette extraordinaire description de la manifestation du 28 mai comme "théâtre dans la rue," où la population parisienne "joue le rôle de la population parisienne."[16]

Or la réalité rentre dans le jeu, le jeu dans la réalité. Le décalage entre un univers théâtral et l'univers politique réel disparaît. L'esthétisme se conserve dans la vie et dans le théâtre. L'histoire se transforme en une "comédie de l'Histoire [avec] l'échange des rôles [et] la frivolité des acteurs [qui pourtant] n'empêchent pas de discerner une action assez claire. . . ."[17]

Sartre veut que la littérature en général et le théâtre en particulier soient appel à la liberté. A qui s'adresseront-ils sinon à la bourgeoisie jusqu'à nos jours seule bénéficiaire de la culture occidentale. Un théâtre révolutionnaire est alors voué à l'échec car il veut révolutionner ceux qui ne veulent pas de révolution. Il reste également douteux qu'un public prolétaire convertisse en action les gestes-images sur la scène.

La conversion du Sartre de l'après-guerre reste la conversion en pensée d'une conscience malheureuse qui s'arrache dans un effort perpétuel à sa classe d'origine sans y parvenir pour autant et qui tente de s'approcher du prolétariat, du "public virtuel encore mais singulièrement présent,"[18] sans qu'il puisse le joindre sauf dans l'imaginaire. On songe à la reproche que fait Brunet à Mathieu dans L'Age de raison:

> Tu vis en l'air (lui dit-il), tu as tranché tes attaches bourgeoises, tu n'as aucun lien avec le prolétariat, tu flottes, tu es un abstrait, un absent. Ça ne doit pas être drôle tous les jours.[19]

Tel Baudelaire, l'intellectuel Sartre reste dans le stade de la négativité par le refus de choisir l'une et l'impossibilité de se joindre à l'autre classe. Il lui faut alors une invention de la solution:

> Mais qui nous oblige de choisir? Est-ce vraiment en choisissant entre des ensembles donnés, et en se rangeant du côté du plus fort, que l'on fait l'histoire? . . . Or, il est manifeste, au contraire, que l'action historique ne s'est jamais réduite à un choix entre des données brutes, mais qu'elle a toujours été caractérisée par l'invention de solutions nouvelles à partir d'une situation définie.[20]

L'intellectuel de gauche qui ne veut pas s'inscrire dans le parti communiste, se trouve, en effet, après la libération dans un dilemme, qui s'insère dans le grand schisme historique divisant l'univers dans l'impérialisme américain d'un côté, et le bloc soviétique "communisé" de l'autre. Sur le plan national de la France il faudrait choisir entre la droite bourgeoise à laquelle s'aligne le parti socialiste et le parti communiste. L'abstention d'entrer dans l'un ou l'autre camp, selon Raymond Aron, signifie la fuite hors de l'histoire: "On a toujours le droit de s'évader hors de l'histoire: le double refus est une attitude morale, non politique."[21]

Evidemment en refusant de s'aligner ici ou là, on se condamne à l'impuissance à l'intérieur du système politique qu'on refuse par son concept éthique comme d'autres l'acceptent par le leur. Une contestation extra-parlementaire, bien qu'elle puisse entamer la structure de la société équivaut à un refus d'engagement selon le concept de Raymond Aron. Lui est manichéen comme le Sartre des années cinquante: ". . . un pays qui entre dans la zone soviétique est 'communisé,'" sans aucun doute d'ailleurs; il est plus douteux cependant qu'"un pays qui entre dans la zone américaine ne [soit] pas 'américanisé.'"[22]

L'affiliation de Sartre en 1946 reste ambiguë. Il ne condamne en bloc ni les Etats-Unis, ni la politique de l'Union soviétique.[23] Pour lui le mouvement révolutionnaire y est entré dans une période de

stabilité regrettable, d'un nationalisme défensif, puisque la révolution ne s'est pas faite ailleurs de sorte que l'Union soviétique a dû stabiliser les résultats acquis. Il y a d'autre part une critique faite à l'égard du parti communiste dans Les Chemins de la liberté semblable à celle que se permet Koestler dans Le Zéro et l'infini. Le parti exige l'abdication totale de l'individualité, réduisant en numéro la réalité humaine. Voilà les paroles de Brunet:

> Le Parti n'a aucun besoin de toi. Tu ne représentes rien pour lui qu'un petit capital d'intelligence--et ça, des intellectuels, nous en avons à revendre.[24]

La position de Sartre, quoiqu'il ne s'accorde pas sur tous les points avec Merleau-Ponty, pourrait s'exprimer de la sorte: ". . . on ne peut pas être anticommuniste, on ne peut pas être communiste."[25]

En 1946 Sartre écrit son scénario L'Engrenage.[26] Bien qu'il affirme ne pas avoir pensé au stalinisme et qu'il a considéré par contre "un petit pays riche en pétrole, par exemple, qui vivrait totalement dans la dépendance de l'étranger . . ."[27] tels certains pays de l'Amérique latine, il est probable que la sympathie que les intellectuels de gauche ont témoignée pour l'Union soviétique et pour sa révolution "en hivernage," ait également influé sur Sartre. Ce scénario, présenté sous forme d'un tribunal, est censé donner, comme d'ailleurs le roman Le Sursis, la "pluralité des points de vue" des romanciers anglo-saxons:

> . . . Ce qui m'amusait, au départ, dit Sartre, c'était de transposer à l'écran une technique que les romanciers anglo-saxons utilisaient couramment avant la guerre: la pluralité des points de vue. . . . Dans le film que j'imaginais, non seulement la chronologie était bouleversée, mais le même personnage, Hélène, apparaissait sous des dehors tout à fait différents selon le point de vue de qui parlait de lui.[28]

En employant la forme du tribunal Sartre semble s'inspirer directement des méthodes dramatiques de Brecht. Dans La Mesure par exemple qui oppose l'idéalisme bourgeois au communisme, véritable drame antique, "le parti," selon H. Luthi, "prend la place des dieux de l'Olympe qui siègent et qui jugent."[29] Et dans Lukullus le dramaturge du théâtre didactique donne raison au tribunal populaire qui, de nouveau d'après Luthi, "étrange travesti scénique du tribunal de la Guépéou,"[30] juge et condamne les trépassés selon leurs actions sur terre. Chez Sartre la justice populaire reste plus équivoque. Il n'est pas encore parvenu à la position qu'il défendra aujourd'hui, à savoir celle qui établit que "la légitimité d'une démarche, c'est sa valeur populaire."[31] Comme Lénine dans La Maladie infantile du communisme, Sartre revendique, semble-t-il, une discipline de fer, afin que soient maintenus, contre les masses si nécessaire, les résultats acquis par la révolution.

Jean Aguerra, tel Hoederer, ira de compromis en compromis, de violence en violence pour sauver la révolution et établir, dans un avenir meilleur, la cité des fins. Son "crucifiement" pour avoir trahi la cause du peuple, sanctionné par le jury, rappelle la crucifixion d'un Christ-révolutionnaire. On songe aux prédictions du sorcier dans Bariona: "Il est arrêté, traîné devant un tribunal, dépouillé nu, fouetté (au sens figuratif bien sûr), moqué de tous" (Bariona, 613). Et il est ". . . mort sans même un cri de révolte" (Bariona, 613).

Jean Aguerra, martyr et traître de la Première Révolution préfigure Hoederer. Mais tandis que Sartre arrive dans L'Engrenage, et sans que ce soit, à ce que nous sachions, son intention explicite, à

une soi-disant justification du stalinisme par la voie du léninisme, Les Mains sales[32] semblent plus ambiguës en ce qui concerne la politique du parti. Vu du dehors au moins--le point de vue de Hugo, petit bourgeois intellectuel-anarchiste--le communisme, telle l'Eglise, base sa raison d'être sur son infaillibilité. Il n'y a point de salut hors de lui. Hugo dit que "Louis ne peut pas se tromper" (Mains sales, 199), parce que le Parti parle par sa bouche. On songe à l'interprétation de Koestler du communisme:

> Le Parti n'a jamais tort. . . . Toi et moi, nous pouvons nous tromper. Mais pas le Parti. . . . Le Parti, c'est l'incarnation de l'idée révolutionnaire dans l'Histoire.[33]

L'équivoque dans Les Mains sales vient tout juste de la critique de Sartre du communisme dont Hoederer est cependant le porte-parole. En tant que membre du parti, il lui est beaucoup plus proche que Hugo, ce qui nous amène à affirmer avec P. Verstraeten:

> . . . cette critique reste encore faible et évanouissante par rapport à celle de Hugo, et si nous trouvons bien une double contestation, la seconde reste cachée dans la mesure où le Parti reste le centre absolu de référence à travers toute la pièce.[34]

La vision historique de Hoederer rappelle, entre autres, celle du Tito de la Résistance yougoslave, et non sans raison Sartre a-t-il choisi l'Illyrie, le nom que Napoléon avait rendu aux provinces du Sud de la Yougoslavie. La pièce de Sartre se situe en pleine guerre et reprend les faits politiques, qui, en la Yougoslavie de l'après-guerre, conduisaient à son affiliation avec l'Union soviétique par la mise hors de loi de certains partis démocratiques. La pièce n'est ni anti-communiste, ni pro-bourgeoise, mais est à l'origine d'une ambiguïté de Sartre: ". . . ma pensée politique était confuse, mes idées pouvaient nuire."[35]

La bourgeoisie a fait un triomphe éclatant des Mains sales de façon à changer, lors de leur représentation, l'intention subjective de l'auteur:

> Cela veut dire que la pièce est devenue par elle-même anti-communiste, objectivement, et que les intentions de l'auteur ne comptent plus.[36]

De L'Engrenage aux Mains sales Sartre traite de problèmes politiques particuliers de l'époque de l'après-guerre, du stalinisme, du titisme, du R.D.R. comme troisième force entre deux blocs et de la politique de la France. Critique d'abord, ensuite compagnon de route du PC, Sartre le reste jusqu'en 1956, et sa pièce Nekrassov[37] marque le point culminant du rapprochement de Sartre au communisme. C'est dans cette pièce que se manifeste une soi-disant attitude manichéenne de Sartre, au sens inverse pourtant que celle qu'a adoptée Raymond Aron. Nekrassov qui attaque le plus violemment la bourgeoisie et la presse de droite, est une véritable "machine à guerre," tout comme Le Diable et le bon Dieu,[38] bien que cette pièce sur la guerre des paysans ne semble pas se prêter, au moins à première vue, à une transposition des problèmes politiques de notre époque. La critique porte, pour cette raison, non pas tant sur les aspects politiques; elle s'en prend plutôt au concept théologique: c'est une pièce qui raillerait Le Soulier de satin de Claudel et qui choque, tel le Bacchus de Cocteau, les âmes religieuses.

La source d'inspiration du Diable et le bon Dieu est La Guerre des paysans d'Engels qui la met en parallèle avec la révolution allemande de 1848. La pièce de Sartre, par contre, établit un rapport avec la France moderne, selon E. Triolet[39] un faux problème, puisque

la structure de la société du moyen-âge ne se prête pas à une comparaison avec la bourgeoisie et le capitalisme modernes. Le lieu de comparaison constitué par Sartre, c'est celui de deux sociétés de consommation en voie de liquidation. La Sainteté n'est que son concept poussée à la limite, dans la mesure où lui, le Saint consomme--d'ailleurs le privilège des aristocrates d'antan et du bourgeois d'aujourd'hui--sans jouir pourtant du bien qu'il détruit.[40] La société du moyen-âge a dû évoluer vers une transformation radicale, d'une part par la contestation du totalitarisme de l'Eglise catholique à laquelle la Réforme porte atteinte, d'autre part par la révolte des paysans et du prolétaire des villes. Selon le Sartre des années cinquante le capitalisme moderne dont la bourgeoisie est la gardienne doit forcément disparaître, tel le système féodal du seizième siècle:

> Beaux rats, espérez-vous nous faire croire que la France est immortelle? Pensez-vous nous cacher longtemps qu'elle se meurt? Le mal qui paralyse le prolétariat, il a commencé par frapper la société entière.[41]

Est-ce le désir de Sartre alors, de faire éclater, par la violence, la société entière? Tel le Sisyphe de Camus qui doit se convaincre d'être heureux--"il faut imaginer Sisyphe heureux"[42]--Sartre veut se convaincre de l'avènement du socialisme sur la ruine du capitalisme et de la bourgeoisie. Le socialisme pourtant ne triomphe aucunement ni dans la France des années cinquante, ni dans Le Diable et le bon Dieu. Comme la France moderne, le seizième siècle n'était pas prêt pour sa réalisation immédiate. La pièce se termine alors sur un échec, c'est-à-dire sur la mort.

> HILDA (riant): Dans un an, voyons, nous serons tous morts. (DBD, 248)

La violence historique dans l'oeuvre dramatique de Sartre se mue en échec, cet "échec inévitable" dont il parle dans Qu'est-ce que la littérature. Au fur et à mesure que Sartre s'engage dans l'histoire, elle ne semble même plus évoluer pour lui; au lieu d'être un devenir, il y a une stagnation de sa dialectique. Là où il n'y a point de devenir, on ne peut point, en fin de compte parler d'une dialectique, comme l'indique Merleau-Ponty:

> On sent que, pour Sartre, la dialectique a toujours été une illusion, qu'elle fût maniée, par Marx, par Trotsky ou par d'autres: il n'y a que des différences dans la manière de parler, de justifier l'action, de mettre en scène l'illusion; pour l'essentiel, l'action marxiste a toujours été création pure.[43]

Sartre continue alors à inventer sa création ex nihilo, voulant surtout que la littérature même montre en l'homme l'inventeur.

> En un sens, chaque situation est une souricière, des murs partout: je m'exprimais mal, il n'y a pas d'issues à choisir. Une issue, ça s'invente. Et chacun, en inventant sa propre issue, s'invente soi-même.[44]

L'Engrenage, ce scénario qui connaît maintes adaptations et est porté sur scène en France en 1969 sans modification, paraît s'inspirer de deux sources, comme nous l'avons dit, l'une que Sartre a admise, celle de la politique des petites nations de l'Amérique latine, et l'autre, le stalinisme:

> 1946, dit Sartre alors, c'était aussi l'époque où, sans connaître encore l'exacte vérité sur les camps, on commençait à découvrir les ravages du stalinisme. . . . En fait le stalinisme lui-même n'était pas en cause. Je suis seulement parti d'une affirmation très répandue, et en grande partie fausse à mon avis: "Staline ne pouvait rien faire de ce qu'il a fait." J'ai pensé à un pays où on ne pouvait vraiment "rien faire d'autre."[45]

Puisque toute pièce, Sartre le constate à propos des Mains sales est porteur d'un sens objectif qui lui est attribué par le spectateur, et dépasse l'intention subjective de l'auteur, L'Engrenage lui échappe ainsi et s'inscrit, de façon ambiguë pourtant, dans la politique du communisme stalinien. Le débat politique des années quarante s'engageait d'ailleurs autour du problème du stalinisme, surtout avec la publication du Zéro et l'infini, du Grand Schisme de Raymond Aron et de L'Humanisme et terreur de Merleau-Ponty. Que Sartre ait pris l'occasion de se mêler, par son scénario, à ce débat, ne nous surprend guère.

Avec L'Engrenage on songe d'abord au coup d'Etat en Argentine en 1943 qui valut à Peron le secrétariat d'Etat au Travail et la mise en contact direct avec les masses. Peron s'est appuyé sur le prolétariat, affirmant contre les intérêts des sociétés anglaises, qui contrôlaient jusqu'à l'avènement de Peron la plus grande partie de l'économie, le besoin de libérer le pays de l'emprise du capital étranger sur son économie. L'industrialisation de l'Argentine sera la condition de la libération économique. Les paysans, refluant vers la ville pour fournir les nouveaux cadres à l'industrialisation, fourniront de même des troupes à la révolution. En 1945 Peron, soutenu par les masses, impose sa candidature à la présidence de la République. Les Etats-Unis, alarmés par le nationalisme naissant contribuent, contre leur gré, à sa cristallisation dans les masses argentines. Le néo-fascisme de Peron naît de l'émeute prolétarienne. L'indépendance économique, éphémère, il va sans dire, est accomplie en 1946.

Dans L'Engrenage il s'agit d'un problème analogue. Un petit pays a fait sa Première Révolution contre le gouvernement du Régent pour nationaliser son industrie pétrolière, vendue à l'étranger et possédé par lui, comme de vastes secteurs de l'économie des pays latins étaient contrôlés par les Anglais et les Etats-Unis:

> --Le Régent a concédé en 1898, et pour cent vingt ans, tous les gisements pétrolifères à une société d'exploitation étrangère, dit Mater. Quand nous sommes venus au pouvoir, il y avait déjà trente ans que les capitalistes étrangers possédaient et exploitaient nos pétroles. (Engrenage, 26)

Cette Première Révolution est alors censée changer le statu quo en installant une démocratie socialiste et en chassant l'étranger. Peron, lui, installe le néo-fascisme en Argentine qui naît cependant des revendications des masses. Les petits pays de l'Amérique latine se grouperont autour de Peron, considéré comme leur protecteur naturel. "Le sentiment de frustration des petits pays hispano-américains asservis aux intérêts 'yankees' s'est cristallisé autour de l'Argentine, la seule des nations sud-américaines qui, pourtant n'ait jamais eu à subir la domination du capital nord-américain."[46]

Ce qui arrive, par contre, dans L'Engrenage, c'est que sous les menaces du gouvernement étranger, ni la nationalisation, ni la démocratisation n'ont eu lieu:

> --Toute atteinte à la propriété de nos nationaux [dit l'Ambassadeur de l'étranger] serait considérée par mon Gouvernement comme un casus belli.—Pour appuyer éventuellement sa demande, mon Gouvernement a groupé trente-cinq divisions le long de nos frontières. (Engrenage, 203)

Le petit pays imaginaire de L'Engrenage ne peut pas payer ses importations de produits alimentaires, car il n'est pas maître de ses

champs pétrolifères. Il est réduit à la famine. La seule remède serait "l'industrialisation de la culture. . . . Tracteurs, engrais chimiques, exploitations collectives, taxation des produits. Les paysans étaient hostiles à ses mesures" (Engrenages, 30), ces paysans, "les plus arriérés de l'Europe" (Engrenage, 31). Cette allusion à l'Europe semble situer la pièce plus précisément dans un pays de l'Est. On songe d'ailleurs aux paroles de Lénine qui, lui aussi, parle de la masse inculte des paysans et fait régner la terreur.

Pour sauver la Révolution Aguerra établira cet ordre de fer qui forcera les paysans à l'industrialisation de l'agriculture. Jusqu'au moment où il peut établir la démocratie socialiste, la politique d'attentisme de Jean Aguerra appuie sur la violence et le compromis:

> --Tenir quelques années. D'ici deux ans, trois ans au plus peut-être, un conflit éclatera entre deux grandes puissances que vous connaissez bien. C'est inévitable. Alors les troupes qui menacent nos frontières seront retirées et nous aurons les mains libres. (Engrenage, 205)

"La politique marxiste," d'après Merleau-Ponty--et Sartre, dans sa pièce semble adopter un point de vue analogue--"est dans sa forme dictatoriale et totalitaire. Mais cette dictature est celle des hommes les plus purement hommes."[47] Bien qu'on connaisse déjà la vérité sur les camps en l'Union soviétique, les compagnons de route semblent confondre l'idée qu'ils se font du communisme avec la réalité communiste. S'ils ne mettent pas le manteau du mensonge sur la politique de Lénine et sur celle de Staline, ils soutiennent la nécessité de la violence, préconisée d'abord par Lénine, ensuite par Staline en vue d'un prétendu avènement du socialisme:

> Whoever in the least weakens the iron discipline of the party of the proletariat (especially during its dictatorship), aids in fact the bourgeoisie against the proletariat.[48]

Les traîtres seront éliminés, comme Boukharine, Zinoviev, Trotsky, et dans notre pièce Lucien, rédacteur du journal Lumière, qui pose un problème et un danger dans le sens où il oppose sa vérité individuelle à la direction du parti du prolétariat représenté par Aguerra, puisqu'il n'accepte ni la violence ni le compromis:

> --Tu n'écriras pas cet article, dit Jean. Tu ne blâmeras pas publiquement les mesures disciplinaires que j'ai été obligé de prendre. Ton journal est le seul qui ne passe pas par la censure. C'est une preuve de confiance que je t'ai donnée. Tu ne peux pas écrire cet article au moment le plus critique. (Engrenage, 161)

Dans un système qui prétend se rendre le porte-parole du prolétariat en établissant des mesures telles qu'elles ne sont employées que dans un régime totalitaire, la violence s'institutionnalise. Il n'y a pas de doute que Sartre donne raison au révolutionnaire Aguerra et paraît justifier, à travers sa personne, l'établissement temporaire d'une dictature. Tel est le cas du système soviétique où le totalitarisme "temporaire" comprend la période des purges sous le régime de Staline qui élimine l'un après l'autres les "traîtres" dans des procès sensationnels qui, non seulement mettent en vigueur leur culpabilité, mais l'établissent, il paraît, avec l'accord du coupable, comme l'a aussi pensé Merleau-Ponty, par exemple:

> C'est qu'il ne s'agit pas d'un jugement sur la personne, mais d'une appréciation du rôle historique. Voilà pourquoi, aux procès mêmes, les accusés parlent d'égal à égal à leurs juges et semblent être quelquefois moins leurs adversaires que leurs collaborateurs.[49]

Lucien, dans L'Engrenage, porteur d'une morale individuelle, va mourir. Son article publié lui coûtera sa liberté d'abord, ensuite sa vie, une autre façon d'établir une censure alors en supprimant tout simplement son auteur. Mais lui aussi meurt, réconcilié avec la marche inexorable de l'histoire: "Lucien serre la main de Jean avec force: --Tu as fait ce que tu as pu" (Engrenage, 218).

Pour établir, dans l'avenir, une démocratie basée sur la justice où chacun aura le droit d'être "le plus purement homme," un univers où les aliénations n'existeront plus, il faut faire souffrir les hommes dans le présent, comme le pensent les compagnons de route, les opprimer plus qu'on ne les a jamais opprimés pour qu'ils soient un jour libérés entièrement:

> Partout les paysans se sont soulevés. Ils ont brisé les premiers tracteurs, la police, puis la troupe sont intervenues. Aguerra ne voulait pas céder et la répression a été terrible. Au total, quinze villages rasés, dix-sept mille déportés. Cent vingt-sept morts. (Engrenage, 33)

La politique d'Aguerra devient en acte celle même du gouvernement étranger et rappelle évidemment la politique de Lénine ou de Staline. En intention elle se distingue de l'étranger qui opprime pour rester seul bénéficiaire du pétrole, tandis qu'Aguerra opprime pour réaliser la cité des fins. Le problème que Sartre pose dans L'Engrenage, c'est celui même qu'a soulevé Koestler dans Le Zéro et l'infini, d'une façon fort différente d'ailleurs et qui a donné lieu à des diatribes violentes de la part des communistes. Pour Koestler la révolution en l'Union soviétique a abouti à une dictature impitoyable qui bouleverse la société selon l'idéologie des maîtres et sans "lendemains qui chantent." Pour lui comme pour Sartre le Parti

et l'Etat n'expriment pas les revendications immédiates des masses. Mais ils semblent représenter, pour Sartre au moins, les intérêts de la révolution que les masses arriérées, mal éduquées, sont incapables de comprendre. Celui qui s'oppose à l'Etat, sera supprimé: Lucien finit en tôle, Roubachof, l'idéaliste de Koestler, sera éliminé comme traître à l'histoire. La violence historique à l'encontre de la pureté ou de la trahison individuelle, le marxisme à l'encontre du libéralisme bourgeois, Koestler au contraire de Sartre les conçoit de cette façon lorsqu'il fait dire à son protagoniste:

> Je voudrais écrire une tragédie de la Passion dans laquelle Dieu et le Diable se disputeraient l'âme de saint Roubachof. Après une existence pécheresse, il s'est tourné vers Dieu--le Dieu au double menton du libéralisme industriel et des charitables soupes populaires de l'Armée du Salut. Satan, au contraire, est maigre et ascétique; c'est une fanatique de la logique. Il lit Machiavel, Ignace de Loyola, Marx et Hegel; son impitoyable froideur envers le genre humain découle d'une sorte de pitié mathématique. Il est condamné à faire toujours ce qui lui répugne le plus: à devenir un boucher pour abolir la boucherie, à sacrifier des agneaux afin qu'on ne sacrifie plus jamais d'agneaux.[50]

Sartre a, lui aussi, écrit une tragédie moderne de la Passion. Mais c'est Aguerra qui devient dans le présent bourreau pour abolir la contrainte dans l'avenir, qui s'attire la haine du peuple par amour pour lui et devient le martyr-révolutionnaire qui prend tout sur lui et sans mot dire, sans vouloir se défendre sauf face à Hélène, se laisse condamner à mort. Il lui manque la "pitié mathématique" du fanatisme puisqu'il ne fait pas abstraction du moralisme dans l'histoire, comme le fera la politique du successeur François. Aguerra sera alors un révolutionnaire adouci tel que se le sont imaginé les compagnons de route, un homme qui exprime en lui l'humain avant qu'il

ne puisse le revendiquer pour l'humanité entière. Les masses accusent le révolutionnaire au pouvoir d'avoir suivi une "politique prématurée d'industrialisation de l'agriculture," forcée comme l'étaient la collectivisation et l'industrialisation sous Staline; elle l'accuse d'avoir ordonné la "déportation massive des paysans rebelles," l'aboutissement de la politique du communisme stalinien[51]; elle l'accuse de s'être fait le complice de "l'étranger sur la question de pétrole" (Engrenage, 28) comme Staline fut accusé du pacte avec l'Allemagne nazie; elle l'accuse finalement de l'assassinat du directeur du journal Lumière et d'atteinte aux libertés individuelles, comme l'étaient les procès de Moscou. Sartre pourtant semble donner raison à Aguerra. Les masses vivent dans l'erreur de croire qu'une révolution établisse immédiatement le paradis sur terre, mais ne serait-ce également une erreur de croire, comme le croit le compagnon de route, qu'une évolution historique aille nécessairement jusqu'à l'abolissement de toute oppression, à son terme logique?

Le successeur de Jean se trouvera dans le même embarras: un casus belli à l'instant où il nationaliserait les pétroles. La réponse à la question si l'on peut sauver la révolution et si l'on peut sortir de la Terreur, est reléguée à un avenir imaginaire où la rédemption sera possible. "La voie du socialisme--Trotsky l'avait formulé dans Terrorisme et communisme et les compagnons de route s'y sont accordés--n'en passe pas moins par la tension la plus haute de l'étatisation. . . . L'Etat avant de disparaître revêt la forme de dictature du prolétariat, c'est-à-dire du plus impitoyable gouvernement qui soit, d'un gouvernement qui embrasse impérieusement la vie de tous les citoyens."[52]

N'est-ce pas là aussi l'aboutissement de la révolution d'Aguerra? Elle parviendra, par son successeur, à cette forme d'une tyrannie qui ne se distinguera point d'un totalitarisme le plus cruel:

> Vous serez plus tyrans que moi [dit Jean]. Tu est trop abstrait, François, tu seras terrible. (Engrenage, 21)

Abstraction faite de l'humain, le processus historique se déroulera selon une "logique mathématique" infaillible, où l'on ne discutera point du "sacrifice de quelques centaines de mille pour l'expérience la plus prometteuse de l'histoire."[53]

L'Engrenage, originellement intitulé Les Mains sales,[54] est aussi sa première esquisse dans le sens où l'un et l'autre posent le problème du moralisme et de la violence dans la praxis historique.

Depuis 1946 les attaques des communistes contre Sartre et vice versa ne s'arrêtent guère. Il y a l'affaire Nizan, il y a la polémique sartrienne contre la rigidité d'un marxisme pétrifié, dogmatique de Matérialisme et révolution et il y a sa polémique dans Qu'est-ce que la littérature qui s'en prend aux procédés d'intimidation et de menaces pratiqués par les communistes contre leurs adversaires. Mais l'oeuvre dramatique de Sartre est quelque peu en avance sur sa polémique, de sorte que dans Les Mains sales se rencontrent et se heurtent plusieurs concepts qui ne vont pas nécessairement contre le communisme. Par son représentant Hoederer, nous l'avons indiqué, Sartre donne en effet raison au militant du parti communiste puisqu'il est du parti et se définit par lui:

> HOEDERER [à Hugo]: Mon petit, il y a malentendu: je les connais, les gars du Parti qui ne sont pas d'accord avec ma politique et je peux te dire qu'ils sont de mon espèce, pas de la tienne--et tu ne tarderas pas à le découvrir. (Mains sales, 194)

Lors de sa visite à New York Simone de Beauvoir s'est pu renseigner sur l'assassinat de Trotsky. La ressemblance de Hoederer avec ce renégat du bolchévisme ne dépasse pas les circonstances dans lesquelles l'un et l'autre sont morts. Trotsky, tel Hoederer dans la pièce, employait comme secrétaire un jeune communiste issu de la bourgeoisie qui, en le tuant, a voulu effacer ses origines. Outre les sources historiques les plus importantes dont s'inspire la pièce, telle la formation du R.D.R. et la naissance du titisme en Yougoslavie, il y a des allusions d'une moindre importance. En 1941 Sartre, Bost, Pouillon et Merleau-Ponty jettent les bases d'un programme sous le nom de Liberté et Socialisme contre le nazisme. D'après F. Jeanson[55] ils entrent en contact avec la "Deuxième Colonne" fondée par Cavaillès et le "Pentagone" qui est constitué par des hommes de droite. Voilà justement le nom que Sartre donne, dans sa pièce, au groupe des bourgeois libéraux et nationalistes, rassemblé autour de Karsky et à qui veut se joindre Hoederer dans une coalition temporaire. Une coalition temporaire entre quelques communistes et une fraction de la bourgeoisie, par analogie à la pièce, est aussi la trêve négociée entre les insurgés et le commandement militaire allemand que les gaullistes ont appuyée pour sauver des vies humaines, tandis que la plupart des communistes s'y sont opposés.[56] La position de Hoederer dans Les Mains sales est aussi bien celle du compromis pour sauver des vies humaines. Il pactisera finalement avec le Régent en vue de la reconstruction économique et attendra le moment opportun pour installer le parti communiste. Et il y a pour finir le cas Doriot en France, cas analogue à celui de Hoederer:

> Doriot, explique Sartre, voulait que le P.C. se rapproche des sociaux-démocrates S.F.I.O. et, pour cette raison, il fut exclu du parti. Une année plus tard, pour éviter que la situation française ne dégénérât en fascisme, et sur la base de directives soviétiques précises, le P.C. parcourut exactement le chemin que Doriot avait indiqué, sans jamais reconnaître toutefois que celui-ci avait eu raison; et ceci fut la base du Front populaire.[57]

A la même année de la création des Mains sales le Rassemblement Démocratique Révolutionnaire vient à l'existence, unique expérience de Sartre et d'un groupe d'hommes, entre autres Rousset et Rosenthal, qui, en vue d'un socialisme européen, d'une troisième force entre le communisme et la droite bourgeoise, prennent position hors de toute politique d'un parti dans un "rassemblement" extra-parlementaire.

> Un fatalisme de la guerre est aujourd'hui répandu en Europe, qui fait que les uns, cherchant une protection du côté des U.S.A., se trouvent nécessairement prendre parti contre l'U.R.S.S., comme on le voit par l'exemple du R.P.F., et que d'autres, cherchant une protection contre le fascisme ou contre le capitalisme impérialiste des U.S.A., se jettent dans les bras de l'U.R.S.S. et deviennent, eux aussi, des facteurs de guerre.[58]

Comme l'est le cas du petit pays d'Illyrie, Sartre et les intellectuels de gauche se sentent écrasés par deux pouvoirs destructeurs que seul peut arrêter un bloc européen basé sur une union de structure socialiste. Pour Hoederer aussi une "Union nationale" (Mains sales, 188) temporaire est souhaitable, en vue de la situation politique, car "le pays est ruiné; il se peut même qu'il serve de champ de bataille" (Mains sales, 188). Le R.D.R. se constitue, lui aussi, contre une guerre des deux blocs lesquels se livreraient la bataille dans l'Europe occidentale.

Le R.D.R. prend une position médiatrice entre la Russie et les Etats-Unis et veut réaliser le contact entre les classes moyennes et

les classes ouvrières. Il veut se constituer à travers l'"unification de tous les éléments désagrégés qui viennent de part et d'autre."[59] Le R.D.R. veut créer une sorte de démocratie des masses sans se permettre aucun compromis avec les partis politiques établis. Cette "pureté idéologique " impossible à la Hugo, à laquelle le R.D.R. aspire, signe en 1949 son échec. Ce qui est arrivé au R.D.R., c'est le danger que craint Hugo à partir de tout compromis:

> HUGO: Nous serons contaminés, amollis, désorientés; nous deviendrons réformistes et nationalistes; pour finir les partis bourgeois n'auront qu'à prendre la peine de nous liquider. (Mains sales, 190)

C'est ainsi que le mouvement du Rassemblement s'est désagrégé. L'évolution vers la droite a finalement contribué à la démission de Sartre et ce fut la fin du R.D.R. "Le groupe," dit Sartre, "était déjà constitué depuis longtemps quand Les Mains sales a été monté, et il était inévitable que la pièce obtînt l'étiquette R.D.R. et qu'elle devînt donc anticommuniste."[60]

Dans une "fantomatique Illyrie"[61] se situent Les Mains sales durant les dernières années de résistance et de guerre. Trois partis se disputent le pouvoir de l'après-guerre, mais selon Hoederer une alliance temporaire après la guerre sera nécessaire:

> LOUIS: Voilà la situation: d'un côté le gouvernement fasciste du Régent qui a aligné sa politique sur celle de l'Axe; de l'autre notre parti qui se bat pour la démocratie, pour la liberté, pour une société sans classes. Entre les deux, le Pentagone qui groupe clandestinement les bourgeois libéraux et nationalistes. (Mains sales, 48)

Le Régent, en dictateur, a lutté contre l'U.R.S.S. et du côté de l'Allemagne, mais ayant perdu confiance dans l'Axe, il s'associerait

sans aucune hésitation avec les communistes. Le Pentagone, parti conservateur, représenté par Karsky, a combattu contre l'Allemagne nazie et contre le communisme naissant en Illyrie. Puisque les troupes soviétiques avancent, les trois partis auraient tous les avantages de former une union nationale, car les deux partis de droite, au cas échéant, seraient éliminés par l'Armée rouge, de même le parti communiste par une insurrection:

> HOEDERER: . . . toutes les armées en guerre, libératrices ou non, se ressemblent: elles vivent sur le pays occupé. Nos paysans détesteront les Russes, c'est fatal, comment veux-tu qu'ils nous aiment, nous que les Russes auront imposés? On nous appellera le parti de l'étranger ou peut-être pis. Le Pentagone rentrera dans la clandestinité; il n'aura même pas besoin de changer ses slogans. (Mains sales, 188)

Le pragmatiste Hoederer pour qui "les partis révolutionnaires sont faits pour prendre le pouvoir" (Mains sales, 187), "laissera aux autres partis la responsabilité des mesures impopulaires . . . en faisant de l'opposition à l'intérieur du gouvernement" (Mains sales, 189).

Voilà la situation politique des Mains sales. Elle nous permet de voir un parallèle avec la Yougoslavie[62] de la guerre d'abord, et ensuite avec la Yougoslavie de l'après-guerre. Il y a essentiellement deux forces qui, à l'intérieur du pays, luttent contre l'ennemi, Mihaïlovitch d'une part, qui, nationaliste serbe, combat l'Allemagne nazie, et d'autre part les partisans alignés sous le commandement du maréchal Tito. Royaliste fidèle, Mihaïlovitch considère le communisme comme une force plus dangereuse que celle de l'Allemagne nazie et aligne sa politique au cours de la guerre de plus en plus ouvertement

sur celle de l'Allemagne. Il est soutenu jusqu'en 1944 par le gouvernement royal en exil groupant autour de lui de diverses fractions du militaire qui se prononcent en faveur du collaborateur Mihaïlovitch et contre les partisans de Tito. Sous la pression des Alliés qui reconnaissent Tito comme le seul chef du front national de libération, et en vue de la sympathie de l'U.R.S.S. pour le communiste-résistant, le roi en exil forme, en 1944, un gouvernement représenté par Subasic qui s'accorde avec Tito, comme Hoederer avec Karsky et le Régent, à la formation d'un cabinet yougoslave, qui se composerait d'un centre, de Tito et du régent. Dans Les Mains sales, c'est Hoederer qui a besoin de s'allier le Régent:

> HOEDERER: . . . si nous traitons avec le Régent, il arrête la guerre; les troupes illyriennes attendent gentiment que les Russes viennent les désarmer; si nous rompons les pourparlers, il sait qu'il est perdu et il se battra comme un chien enragé; des centaines de milliers d'hommes y laisseront leur peau. (Mains sales, 195)

Tito, par contre, précisément à cause de l'aide des Alliés, n'avait pas à craindre une intervention néfaste de la part du Régent, mais dans un pays déchiré par des conflits intérieurs et une guerre importée de l'extérieur, une alliance était souhaitable.

Hoederer dans la pièce comme Tito remettra jusqu'après la guerre le problème d'une organisation politique. En août de la même année les troupes de l'Armée rouge avancent, et c'est Tito qui permet leur entrée dans la Yougoslavie pour chasser l'ennemi.

Hoederer conseille "l'opposition à l'intérieur du gouvernement. Ils sont coincés [les autres partis]: en deux ans tu verras la faillite de la politique libérale et c'est le pays tout entier qui nous demandera

de faire notre expérience" (Mains sales, 189). Transposées à la politique yougoslave, les prédictions d'un Hugo sur la désorientation et la désintégration lentes du parti communiste, se montrent erronées. Pendant la campagne des élections en Yougoslavie, des dissensions intèrnes et la pression du gouvernement du Front populaire communiste de Tito contribuent à la détériorisation des partis qui refusent de s'y joindre. Ils décident à ne pas participer aux élections, et c'est Tito qui remporte la victoire en éliminant ses rivaux.

En dehors de toute dépendance à l'égard de Moscou, Tito, après la guerre, décide d'assurer la voie du socialisme dans la Yougoslavie. La contestation de Tito du stalinisme, comme la revendication de l'humain contre la rigidité de la politique du communisme stalinien, lui a valu alors la sympathie de la gauche française. Le titisme fut probablement son unique espoir lors de la révélation des camps de concentration en U.R.S.S. Cette révélation pour Sartre alors ". . . ne dénonçait pas le socialisme et on peut très bien concevoir qu'à l'origine de l'édification du socialisme il y ait une terreur tournante et longue. La société russe ne faisait qu'intérioriser la terreur que l'on faisait peser sur elle."[63]

Malgré la certitude qu'à cette "terreur tournante et longue" se substituera un jour le véritable socialisme, le sentiment d'être dans un impasse, de ne pas pouvoir choisir, et de savoir pourtant que cette "objectivité 'de survol' ne . . . mènerait pas loin,"[64] s'empare à la longue des collaborateurs des Temps Modernes:

> Au moment que l'Europe découvrait les camps, Merleau surprenait enfin la lutte des classes sans masque; les grèves et la répression, les massacres de Madagascar,

> la guerre du Viet-nam, le maccartisme et la grande peur américaine, le réveil des nazis, l'Eglise au pouvoir partout, benoîtement, couvrant de son étole le fascisme renaissant: comment ne pas sentir les puanteurs de la charogne bourgeoise? Et comment condamner publiquement l'esclavage à l'Est sans abandonner, chez nous, les exploités à l'exploitation?[65]

Le Diable et le bon Dieu serait-elle la démonstration de ce choix impossible?

Dans un interview donné au Figaro le 30 juin 1951, Sartre précise qu'il a voulu montrer la difficulté "de concevoir l'homme de notre temps entre l'U.R.S.S. et les Etats-Unis, et dans ce qui devrait être un socialisme. C'est le problème actuel, mais les hommes du vingtième siècle s'en inquiètent sourdement, sans le penser."[66]

Il est certain qu'une transposition exacte de la structure de la société dans Le Diable et le bon Dieu à la structure de la société contemporaine poserait des problèmes étant donné qu'il n'y a pas d'identité absolue entre l'époque du moyen-âge et la nôtre. Il y a un danger chez Sartre de réduire le processus historique à l'identique, tel que Merleau-Ponty l'a remarqué à l'égard de l'interprétation historique sartrienne des Communistes et la paix:

> Les bourgeois malthusiens de 1954 [dans le concept de Sartre] ont réellement commis le crime des Versaillais de 1871. Le Parti communiste, le 28 mai 1952, était réellement le même peuple qui a fait 1848 la Commune.[67]

Quant au Diable et le bon Dieu, la pièce peut seulement révéler des tendances du dilemme moderne.

Sartre s'oriente à l'étude que F. Engels entreprend dans la Guerre des paysans. Il y analyse la structure de la société à la fin du moyen-âge. Pour Engels, cette société se compose essentiellement de

trois groupes: l'aristocratie, le clergé et les paysans. Société de consommation, l'aristocratie et le haut clergé exploitent et volent les paysans, ce secteur travailleur, premiers représentants du prolétariat moderne. Pour se permettre de vivre dans le luxe le plus démesuré, les princes imposent des impôts aux paysans et les oppriment comme il leur semble bon. La basse noblesse et la chevalerie, vassaux des princes, souvent appauvris et vivant du service militaire ou civile qu'ils prêtent aux princes, toutes les deux en voie de liquidation, pour subsister, se joignent à l'exploitation des paysans. Le haut clergé, d'autre part, s'assure une position identique. Princes, eux aussi, ou vassaux des princes, ils règnent sur des paysans serfs et ne cèdent en rien à la haute noblesse. Par la torture, par la mystification, par la menace de l'excommunication ou le refus de l'absolution, ils savent se servir des pauvres. Outre ses hauts dignitaires de l'Eglise, il y a le bas clergé, issu des classes moyennes et du "prolétariat," plus proche des masses et d'après Engels souvent les instigateurs des divers mouvements révolutionnaires:

> While the participation of the monks in the movements of their time was the exception, that of the plebeian clergy was the rule. They gave the movement its theorists and ideologists, and many of them, representatives of the plebeians and peasants, died on the scaffold.[68]

Dans les villes ce sont les familles patriciennes qui oppriment le prolétariat appartenant aux villes, et les paysans des communautés des environs. Leur opposition se forme dans les classes moyennes, comparable à la bourgeoisie libérale du dix-neuvième siècle, qui trahissent le prolétariat au cours de la guerre. Partout ainsi les paysans portent le poids de toute une société. Et pourtant il est

difficile de les inciter à la révolte et encore plus difficile de les unifier contre l'oppresseur:

> . . . although local insurrections of peasants can be found in medieval times in large numbers, not one general national peasant revolt, least of all in Germany, can be observed before the peasant war.[69]

Dans Le Diable et le bon Dieu, Sartre s'est étroitement orienté à l'exposé de F. Engels lorsqu'il y reprend l'analyse de la structure de la société féodale, déchirée par de divers mouvements révolutionnaires. Pour situer sa pièce dans le contexte de la Réforme, Sartre l'introduit par la présentation du haut clergé. Puisque "l'inégalité entre les classes n'est pas ignorée, elle est souvent reconnue dans ses formes les plus brutales, mais elle fait parti d'un plan divin,"[70] la domination de l'Eglise est aussi néfaste au peuple sinon plus que le pouvoir séculier. Le clergé se situe dès lors chez Sartre au sommet de la hiérarchie, mais déjà en voie de désagrégation, son pouvoir n'est qu'apparent à cause d'une dépendance étroite de la bourgeoisie:

> L'ARCHEVEQUE: Worms, mon joyau, Worms mes amours, Worms l'ingrate s'est révoltée contre moi le jour même que Conrad a passé la frontière.
> LE BANQUIER: C'est un grand tort. Mais les trois quarts de vos revenus viennent d'elle. Qui paiera vos impôts, qui me remboursera mes avances si vous assassinez vos bourgeois comme un vieux Tibère? (DBD, 14-15)

Egalement ambiguë se trouve être la situation de l'aristocratie et du clergé par rapport à leurs vassaux et à la chevalerie:

> L'ARCHEVEQUE: C'était mon vassal [Conrad] et il me devait obéissance. Mais le Diable lui a soufflé d'inciter les chevaliers à la révolte et de se mettre à leur tête. (DBD, 14)

Si jusqu'alors les pauvres, voire le prolétariat des villes et les paysans se sont tenus à l'écart des mouvements divers, bien que "quand les riches se font la guerre, se [soient] les pauvres qui meurent" (DBD, 23), ils sont saisis, eux aussi, par le soulèvement universel contre l'Eglise:

> NASTY (*désignant la porte du palais*): Cette porte est vermoulue; on l'emporterait d'un coup d'épaule. (*Silence.*) Comme vous êtes patients, mes frères! (*Un temps. Aux hommes du peuple.*) Ils sont tous de mèche: l'Evêque, le Conseil, les riches; ils veulent rendre la ville parce que vous leur faites peur. Et qui paiera pour tous s'ils la rendent? Vous! Toujours vous! (DBD, 33)

On peut mettre en parallèle l'émeute des paysans, de la classe moyenne et de la basse noblesse avec la première ardeur révolutionnaire de Martin Luther, bien que dans la pièce aucune mention ne soit faite du réformateur qui, d'après Engels réussit, en 1517, à unifier momentanément le peuple allemand:

> While the former believed the day had come in which to wreak vengeance upon all their oppressors, the latter only wished to break the power of the clergy, the dependence upon Rome, the Catholic hierarchy, and to enrich themselves through the confiscation of church property.[71]

Cette première révolte est alors née d'un mouvement unifié mais qui se désagrège aussitôt. Bien que l'Eglise, menacée dans son existence, montre ici et là sa faiblesse, dans un commun danger (dans cette pièce le siège de Goetz), elle aligne sa position sur les éléments conservateurs de l'aristocratie et des classes moyennes de la ville:

> L'EVEQUE: A genoux, bourgeois orgueilleux et demandez pardon à Dieu! (*Les bourgeois s'agenouillent les uns après les autres. Les hommes du peuple restent debout.*) Heinrich! T'agenouilleras-tu? (*Heinrich s'agenouille.*) Seigneur Dieu, pardonne-nous nos offenses et calme la colère de l'Archevêque. Répétez. (DBD, 31)

L'importance, pour les masses, de la religion au seizième siècle rend indispensable à l'opposition révolutionnaire une arme idéologique qui revendique, pour combattre l'Eglise, une interprétation de la Bible qui se distancie du dogme catholique. Nasty, le révolutionnaire, issu du peuple, "prophète et boulanger" (DBD, 89), pour se faire comprendre du peuple a recours au langage biblique:

> NASTY: Il faut d'abord passer par le chas d'une aiguille et supporter sept années de malheur et puis le règne de Dieu commencera sur la terre: nos morts nous seront rendus, tout le monde aimera tout le monde et personne n'aura faim! (DBD, 25)

Les prophéties religieuses de Nasty servent de moyen pour fermenter la révolte afin de bâtir dans l'avenir un socialisme sans différences de classes, sans propriété privée, et d'installer le règne de Dieu sur terre où l'Eglise sera "la société des hommes" (DBD, 36). Si Nasty est un leader religieux, ses paroles dévoilent un athéisme latent lorsqu'il dit à Goetz: "Quand Dieu se tait, on peut lui faire dire ce que l'on veut" (DBD, 121).

Dans la personne de Thomas Münzer qui joua un rôle de premier plan dans la révolte des paysans, Sartre a dû trouver le modèle pour son personnage Nasty. Selon Engels son idéologie religieuse couvre l'athéisme, son programme politique touche au communisme:

> Muenzer's political doctrine followed his revolutionary religious conceptions very closely, and as his theology reached far beyond the current conceptions of his time, so his political doctrine went beyond existing social and political conditions. As Muenzer's philosophy of religion touched upon atheism, so his political programme touched upon communism. . . . His programme, less a compilation of demands of the then existing plebeians than a genius's anticipation of the conditions of the emancipation of the proletarian element that had just begun to develop among the plebeians, demanded the immediate establishment of the Kingdom of God, of the prophesied millennium on earth.[72]

Nasty, lui, relègue le règne de Dieu à un avenir lointain au lieu de pouvoir l'établir dans l'immédiat. Le temps n'est pas encore mûr pour établir le paradis sur terre. En bâtissant la "Cité du soleil" tout de suite, tel que le fait Goetz, on contribuera à la destruction du but révolutionnaire:

> NASTY: C'est un faux prophète, un suppôt du Diable, celui qui dit: je ferai ce que je crois bon, dût le monde en périr. (DBD, 126)

Le personnage de Nasty n'évolue à peine; du début à la fin il reste le révolutionnaire-prophète qui lutte pour l'avènement d'une société meilleure. Le personnage de Goetz est moins facile à saisir. Traître à l'aristocratie de l'Eglise d'abord, ensuite son allié, traître aux pauvres, ensuite leur "bénéficiaire" et finalement leur chef militaire, il réalise en lui peu de traits de la personne historique Goetz von Berlichingen. Aussi le Goetz de Goethe, est-il conçu de façon différente. La personne historique, mentionnée en passant par Engels, luttait dans le rang des pauvres et finit par les trahir au cours des révoltes des paysans. Dans la pièce de Sartre, Goetz s'allie, pour finir, avec les paysans. Mais cette alliance, à peine entamée, confirme aussitôt l'échec de l'entreprise. La dispersion en petits groupes, les diverses trahisons--Sartre après Engels dans Questions de méthode parle du "morcellement de l'Allemagne" (CRD, 62)--scellent son insuccès.

Une impuissance analogue, selon Sartre, caractérise la société contemporaine:

> Aujourd'hui les révolutions sont impossibles, la guerre la plus sanglante et la plus inepte nous menace, les classes possédantes ne sont plus très sûres de leurs droits et la classe ouvrière est en recul. (Genet, 549)

A part cette impossibilité de changer la société par une révolution, Sartre dévoile dans la société féodale des analogies avec celle de la société française des années cinquante. Les deux sont des sociétés de consommation, selon lui en voie de disparition. Dans les sociétés de consommation--et la nôtre est plus ambiguë puisque "le développement de l'industrie et les revendications d'un prolétariat organisé la transforment avec des secousses atroces en une société de production" (Genet, 191)--alors dans une telle société, le produit final exige d'être détruit. Le travail en lui-même ne vaut rien: il n'est que le moyen pour préparer le produit au rite de la destruction, accomplie par l'élite. Dans la communauté féodale l'aristocratie, assistée par la foule des pauvres, détruit les biens qu'elle possède, dans des fêtes rituelles. La consommation équivaut au gaspillage sans que personne profite du produit, il devient au contraire improductif dans la main de l'élite, il est fait pour être galvanisé, tels l'or et le marbre des églises et des palais construits sur la misère des pauvres:

> NASTY: . . . Il y a de l'or et des pierreries dans ses églises. Toux ceux qui sont morts de faim au pied de ses Christs de marbre et de ses Vierges d'ivoire, je dis qu'il les a faits mourir. (DBD, 36)

L'Eglise a suivi l'aristocratie dans la voie de destruction des biens produits par le peuple. La charité, la générosité individuelles de ces grand-seigneurs ne sont que l'expression de ce gaspillage. Les biens ne sont aucunement destinés à faire accéder les pauvres à la vie sociale, au contraire, personne ne doit en profiter. La terre donnée de Goetz est de cette générosité, acte gratuit dont personne ne bénéficie:

> GOETZ: . . . La possession est une amitié entre l'homme et les choses; mais dans ma main à moi les choses hurlaient. Je n'ai rien donné. J'ai lu publiquement un acte de donation, c'est tout. (DBD, 232)

Le rapport d'amitié entre le propriétaire et la chose découle de sa valeur d'objet manufacturé qui renferme la qualité du travail produit sur lui. Le détruire, c'est admettre sa non-valeur, et c'est vouloir qu'il ne serve à personne. Le don de Goetz est gaspillage non pas pour sauver les pauvres mais pour les corrompre.

La société capitaliste moderne qui ne se laisse pas penser sans la propriété privée, a, selon Sartre, adapté une structure analogue à celle du féodalisme. Sartre la décèle dans le malthusianisme des années de l'après-guerre, pratiqué par l'industrie et le Gouvernement, dernier sursaut, selon lui, d'une société en train de disparaître. Pourtant le malthusianisme est d'une époque passée. Sartre aurait pensé, selon M.-A. Burnier,[73] que les années cinquante, marquées par une stagnation économique, fussent l'indication d'un retour à cette structure économique. En réalité le malthusianisme fut pratiqué jusqu'en 1939.

Cette stagnation temporaire sert en outre de prétexte à une attaque contre la bourgeoisie qui, selon Sartre, sait que sa fin approche et veut y entraîner l'univers entier:

> . . . puisque le progrès du capitalisme le conduit [le bourgois] à sa perte, on arrêtera le procès; puisque les biens de ce monde doivent passer tôt ou tard en d'autres mains, on s'arrangera pour ne produire que le nécessaire et pour consommer tout ce qu'on produit; puisqu'on nous annonce le crépuscule de l'homme nous prolongeons son déclin en lui fabriquant une économie crépusculaire.[74]

Telles l'aristocratie séculière et l'aristocratie de l'Eglise qui, dans la communauté féodale réclameront pour elles le droit de se

servir de leurs vassaux, l'aristocratie moderne du grand capital règle alors la production et la consommation. Elle investit son profit, extrait du travail des ouvriers, dans d'autres pays où il cesse d'être bénéficiaire pour le producteur. La politique du malthusianisme, encouragée contre la surproduction, nécessite une structure semblable à celle de la hiérarchie féodale. Elle appauvrit la paysannerie et le prolétariat, fait que les petits patrons sont à la merci des grand-seigneurs industriels, se sert des petits employés pour qu'ils contribuent à la sérialisation de la société.

La paysannerie et le prolétariat figurent en bas de l'échelle sociale. Les champs de travaux des paysans ne paient plus, car il leur manque la machinerie moderne pour les labourer. Aussi longtemps que l'indice des prix industriels est supérieur à celui des prix agricoles, la paysannerie s'appauvrira. Réduits à la misère, les paysans ne consomment plus. C'est l'élite seule qui puisse se permettre ce luxe.

Au lieu de les absorber, les petits patrons sont protégés des grands, ce qui permet aux derniers, et tout en contrôlant les prix, de vendre aussi cher qu'eux, défense faite aux petits de se concurrencer. Ils ressemblent à cette basse noblesse qui, protégée par les princes et pour ne pas tomber à son tour dans le prolétariat, leur rend service. Les petits patrons sont pourtant eux aussi les victimes de l'exploitation.

> Contre la concurrence, chaque jour plus sévère, dit Sartre alors, contre les crises, contre la férocité des barons, une foule toujours plus dense de margoulins et de boutiquiers cherchaient protection. Ils ont fini par offrir leurs biens au grand patronat qui les leur a restitués aussitôt sous forme de fiefs vassaliques et non sans les avoir, au passage, marqués de son sceau.[75]

Le service qu'ils rendent au patronat, c'est, selon Sartre, "de sauver les apparences du capitalisme concurrentiel en couvrant les monopoles."[76]

Les revendications du prolétariat qui font monter les prix industriels, deviennent le cauchemar de toute une société; mystifiée par les grands comme l'Eglise du moyen-âge mystifie ses sujets, la société se détourne du prolétariat, désormais isolé, au lieu de reconnaître qu'elle est tout entière exploitée par les seigneurs du grand capital. La dispersion que Sartre découvre dans l'échec des révoltes des paysans, est analogue à celle qui contribue dans les années cinquante aux insuccès des grèves et au désespoir des ouvriers.

Les Communistes et la paix qui analysent la structure de la société moderne sont écrits deux ans après Le Diable et le bon Dieu. Bien que Sartre signale dans sa pièce ainsi que dans les pièces précédentes une soi-disant complaisance envers le régime communiste, il n'est pas encore question de le défendre sans réserve. Aussi la pièce Le Diable et le bon Dieu est-elle née de ce paradoxe d'un choix difficile sinon impossible à faire:

> NASTY [à Goetz]: Tu mets du désordre. Et le désordre est le meilleur serviteur de l'ordre établi. Tu as affaibli la chevalerie entière en trahissant Conrad et tu affaibliras la bourgeoisie en détruisant Worms. A qui cela profite-t-il? Aux grands. Tu sers les grands, Goetz, et tu les serviras quoi que tu fasses: toute destruction brouillonne, affaiblit les faibles, enrichit les riches, accroît la puissance des puissants. (DBD, 93)

Ne serait-ce pas un écho lointain rappelant le dilemme qu'éprouvent les intellectuels de gauche lorsqu'il s'agit de condamner l'esclavage à l'Est ou l'exploitation pratiquée à l'Ouest? La double critique

ne mène pas loin, sinon à cette "objectivité de survol" qui vaut aux intellectuels de gauche finalement la haine de tout le monde, conséquence de ce que Sartre nomme "notre hargne universelle,"[77] et il ajoute d'une façon un peu sommaire:

> . . . la force des communistes, c'est qu'on ne peut s'inquiéter d'eux sans s'inquiéter de soi; pour inadmissible que puisse être leur politique on ne s'éloignera pas d'eux--au moins dans nos vieux pays capitalistes--sans se résoudre à quelque trahison.[78]

L'abstention, c'est, pour Sartre, de la trahison. L'intellectuel-traître rappelle cet exilé Goetz, enfermé dans les contradictions de l'époque et en même temps isolé au dessus de la condition humaine. Tel Bariona qui descend vers les masses, il faut à l'intellectuel un peu de cette consistance de révolutionnaire qui l'attachera au monde. Pour Sartre elle s'exprimera dans un alignement plus étroit au communisme stalinien:

> Il eût fallu mieux connaître l'U.R.S.S. et le régime de la production: j'y vins quelques années plus tard et je fus libéré de ces craintes à l'heure où les camps s'ouvraient.[79]

Le manichéisme jusqu'ici rejeté par l'intellectuel de gauche lui semble dès lors la seule façon de s'insérer dans le monde pour le changer. On pense surtout à F. Jeanson et Sartre qui recommencent à délibérer sur le but du communisme stalinien. Merleau-Ponty avec une connaissance plus profonde l'assimile finalement à tout impérialisme et se retire des Temps Modernes, tandis qu'eux défendent le stalinisme les yeux fermés contre toute critique qui vient au communisme de l'extérieur. "J'ai rencontré là-bas des hommes d'un type nouveau," dit Sartre, ". . . on ne peut concevoir avec eux d'autres rapports que ceux

de l'amitié. Et quel que soit le chemin que doit suivre la France, ce chemin ne peut être contraire au chemin de l'Union soviétique." Et s'il ajoute que "la liberté de critique est totale en U.R.S.S. . .,"[80] qui, on doit légitimement se demander, croit-il mystifier? Et Jeanson, qui accuse Camus de ne parvenir "à concevoir les rapports entre les masses et les dirigeants d'un parti communiste que de façon unilatérale, et sous les espèces de la violence policière,"[81] n'est-il pas plutôt celui qui refuse la réalité au nom d'une théorie?

On connaît le geste de Sartre, dira J.-M. Benoist, plaçant pudiquement le manteau de Noé sur l'horreur du Goulag: "Se taire pour ne pas désespérer Billancourt."[82]

"Ne pas désespérer Billancourt," voilà un des propos de la pièce Nekrassov. Tout en s'attaquant, et à juste titre, aux manigances de la grande presse de droite, des journaux gouvernementaux, tels Paris-Presse, France-Soir et le Figaro, le journal progressiste--Sartre peut avoir pensé à L'Humanité--reste hors d'atteinte. Pour comprendre l'attaque féroce de Sartre, il reste néanmoins nécessaire de situer la pièce dans ce mouvement d'hystérie collective, qui, dans la plupart des pays de l'Ouest, déclenche une sorte de chasse aux sorcières dans les années cinquante. L'affaire Rosenberg est restée jusqu'à nos jours le symbole tragique de cette frénésie malsaine contre le communisme. La France aussi prend parti contre les communistes ou bien par l'arrestation de ses membres, ou bien par la condamnation journalistique. Des extraits du journal L'Aurore par exemple, insérés par Sartre dans les commentaires sur l'affaire Henri Martin y exposent la logique des bonnes feuilles de droite qui s'empressent d'étaler une haine féroce

de tout ce qui est communiste, ce que Sibilot, journaliste du quotidien fictif Soir à Paris, résume ainsi:

> SIBILOT: Je n'avais pas fini de digérer Malenkov qu'il fallait attaquer Khroutchev. Me suis-je plaint? Chaque jour j'inventais une sauce nouvelle: qui a fait le sabotage du Dixmude? et le complot antinational, qui l'a fait? Et le coup des pigeons voyageurs? Moi, toujours moi! Dix ans j'ai défendu l'Europe, de Berlin à Saïgon: j'ai bouffé du Viet, j'ai bouffé du Chinois, j'ai bouffé l'armée soviétique avec ses avions et ses chars. (Nekrassov, 105)

Après la manifestation du 28 mai contre le général Ridgway, on arrête Duclos, secrétaire générale du Parti communiste malgré son immunauté parlementaire pour avoir conspiré contre la sûreté de l'Etat, un faux pas grave du gouvernement Pinay qui se voit forcé de le relâcher aussitôt après. Le complot antinational vise l'ensemble de l'action du Parti communiste, de la C.G.T. et de l'U.J.R.F. par l'arrestation de Le Léap, secrétaire générale de la C.G.T. et de quatre membres de l'Union de la Jeunesse Républicaine Française. Il sont inculpés pour trahison et démoralisation de l'armée française pour avoir protesté contre la prolongation de la guerre du Viet-nam par un appel aux ouvriers à résister au transport du matériel de guerre.

Et il y a l'affaire Henri Martin, marin français qui est arrêté pour avoir distribué des tracts contre la guerre de l'Indochine. L'affaire du Dixmude ne serait que la conséquence de son désobéissance à la patrie. Sous l'influence de l'idéologie du P.C., Henri Martin aurait comploté avec un nommé Heimburger, quartier-maître du navire le Dixmude, pour le saboter. Henri Martin est arrêté, lui aussi pour tentative de démoralisation de l'armée française et pour participation au sabotage. Et voilà comment la grande presse de droite s'empare de cette affaire:

> Martin prononce de frénétiques discours communistes. . . . Il lance à la tête du tribunal tous les slogans de l'entreprise quasi officielle de démoralisation de l'armée.

et encore:

> Henri Martin, ce bon soldat, ce bon combattant aurait-il fait ce qu'il a fait s'il n'y avait pas cette propagande?[83]

Sartre, dans Nekrassov reconstitue le caractère d'une telle presse qui nourrit cette hystérie collective et s'en alimente à son tour jusqu'à ce que ses propagandistes finissent par tomber eux-mêmes dans le piège de leurs mystifications. Le journal fictif Soir à Paris prétend être "un acte d'amour, le trait d'union entre les classes" (Nekrassov, 48) où on se bat "pour l'amour de l'amour contre les gredins qui veulent retarder la fraternisation des classes en empêchant la bourgeoisie d'intégrer son prolétariat" (Nekrassov, 48). En d'autres mots le prolétariat devrait accepter le fait du capital et renoncer une fois pour toutes à ses revendications. "Quand les opprimés choisissent des oppresseurs pour exprimer leurs doléances, tout est dans l'ordre, la communication s'établit, l'unité nationale est préservée."[84]

Or, "à la cinq [où] l'amour est entre les lignes" (Nekrassov, 48), ce qui sort est la haine; "tout le monde est bon" (Nekrassov, 60), et l'exhibition de la bonté est "la meilleure propagande contre le communisme" (Nekrassov, 60) avec "l'épigramme vengeresse, la remarque au vitriol, le mot qui ne pardonne pas" (Nekrassov, 45). C'est "à la Une [que] les guerres se rapprochent" (Nekrassov, 51).

La meilleure propagande contre le communisme de l'Union soviétique avait été la révélation des camps de concentration, par un haut fonctionnaire, le renégat Kravchenko, qui, en choisissant la liberté, en avait relevé les statistiques.

Attribué à Sartre et Merleau-Ponty, l'article "Les Jours de notre vie" avait, en 1950, critiqué les camps de travail forcé en l'Union soviétique, avec réserve pourtant, puisque, en établissant un lieu de comparaison avec l'exploitation, l'esclavage pratiqués à l'Occident, les auteurs avaient réduit à un minimum la terreur appliquée sous le régime de Staline. Derrière toute critique du stalinisme ressurgissait la foi en une intention pure qui justement distinguait l'établissement des camps de concentration de ceux bâtis par l'Allemagne nazie:

> Si nos communistes acceptent les camps et l'oppression, disaient-ils, c'est parce qu'ils en attendent la société sans classes par le miracle des infrastructures. Ils se trompent, mais c'est ce qu'ils pensent. Ils ont le tort de croire dans l'obscurité, mais c'est ce qu'ils croient. Les camps nazis portaient, eux aussi, les fameuses devises de rééducation par le travail, mais, à partir du moment où furent établies les chambres à gaz, personne ne pouvait croire qu'il s'agit, même en intention, de rééduquer. . . .
> Cela signifie que nous n'avons rien de commun avec un nazi et que nous avons les mêmes valeurs qu'un communiste.[85]

La pièce Nekrassov rappelle l'affaire Kravchenko. Sartre y aurait-il l'intention de la réduire en un simple mensonge dans le sens où il fait de Valera-Nekrassov un imposteur qui prétend avoir choisi la liberté? "Depuis Kravchenko, dit Palotin à Sibilot, sais-tu combien j'en ai vu défiler, moi, de fonctionnaires soviétiques ayant choisi la liberté? Cent vingt-deux, mon ami, vrais ou faux" (Nekrassov, 140).

Il reste pourtant la critique justifiée d'une presse de droite. A l'exemple de France-Dimanche Michel Pousinet[86] signale que ce journal se sert de deux sortes de révélations, la révélation-prophétie, vraie ou fausse et la révélation-divulgation. Les deux, relevant du

sensationnalisme s'emparent d'un certain public par la propagande laquelle fonctionne comme censure. Voilà un exemple:

> MOUTON: La Guerre demain! On transpirait d'angoisse. Et vos montages photographiques: Staline entrant à cheval dans Notre-Dame en flammes! (Nekrassov, 69)

Cette révélation-prophétie, mensonge le plus grossier, à qui s'adresse-t-il sinon au public le moins éduqué, aux ouvriers et aux petits employés qu'on ne veut aucunement unifier par "un acte d'amour," mais qu'on essaie par contre, de tenir dans la dispersion. On traite le lecteur comme quantité. On prétend écrire pour le prolétariat en lui parlant de "fraternisation," mais évidemment on écrit dans le service de la bourgeoisie et contre l'ouvrier.

"Mentir sur l'événement," d'après David Gruber, "n'est pas une forme particulière de la publicité, c'est son contraire,"[87] dans le sens où la publicité est essentiellement le bien de tous et non le privilège de quelques uns. La censure alors, c'est ou bien le silence, ou bien la propagande-mensonge que, dans Nekrassov, le Président du Conseil Mouton recommande au journal pour que "la feuille de chou devienne une feuille de choc!" (Nekrassov, 65):

> MOUTON: L'autre jour, je vois votre photo: "Ménagères soviétiques faisant la queue devant un magasin d'alimentation" et j'ai la stupeur de constater que certaines de ces femmes sourient, que toutes portent des souliers. Des souliers, à Moscou! Il s'agissait évidemment d'une photo de propagande soviétique que vous avez prise, par erreur, pour une photo de l'A.F.P. Des souliers! Mais bon dieu de bois, il fallait au moins leur couper les pieds. En U.R.S.S.! Des sourires!
> JULES: Je ne pouvais pas leur couper la tête.
> MOUTON: Pourquoi pas? (Nekrassov, 69-70)

Pour le public on coupe, sinon la tête, au moins les informations dangereuses, on sélectionne, on introduit une censure, on prend parti:

> JULES: Je suis un journal objectif, un journal gouvernemental et mes opinions sont immuables tant que le gouvernement ne change pas les siennes. (Nekrassov, 70)

L'objectivité de la presse n'est qu'un mythe. Le journaliste choisit tel événement plutôt que tel autre, il prend parti. Fixer sa position sur celle du gouvernement c'est abandonner, à son insu, le droit de la moindre critique, alors une façon de passer l'événement sous silence, ou de lui substituer une autre interprétation, comme par exemple dans notre journal celle-ci sur le Maroc:

> TAVERNIER: Il y a bien le Maroc.
> JULES: Combien de morts?
> PERIGORD: Dix-sept.
> JULES: Tiens! Deux de plus qu'hier. A la deux. Et vous titrez: "Marrakech: touchantes manifestations de loyalisme." En sous-titre: "Les éléments sains de la population réprouvent les factieux." (Nekrassov, 50-51)

La version anti-gouvernementale donnerait raison à l'expérience tunisienne qui réclame la restitution de sa souveraineté contre un régime policier installé par la France et qu'elle tente de perpétuer. La seule réponse sera dès lors la manifestation populaire qui est née de la menace d'une tutelle perpétuelle française sur la Tunisie. Mais un journal gouvernemental trahirait sa mission s'il écrivait l'histoire au lieu de s'arrêter aux faits divers nationaux et internationaux:

> JULES: Mes enfants, je suis un journal gouvernemental et ce n'est pas à moi d'écrire l'histoire, puisque le gouvernement s'obstine à ne pas la faire et que le public n'en veut pas. A chacun son métier: la grande histoire aux historiens, aux grands quotidiens, le quotidien. Et le quotidien, c'est le contraire du neuf: c'est ce qui se reproduit tous les jours depuis la création du monde. (Nekrassov, 61)

Les faits divers n'apprennent rien de nouveau. Ils manipulent le lecteur par répétition et réveillent en lui des tendances manichéennes

qui sont latentes dans la pensée populaire. La réalité politique est passée sous silence, l'immuabilité de l'éternel semblable lui est reflétée par redite et lui masque le caractère variable de l'histoire. Ou bien on donne à l'histoire un sens, ou bien on l'assimile à une force naturelle sans raison, tels les journalistes de Soir à Paris qui mêlent les faits divers de la politique et du crime, tels les "homicides, vols, détournement de mineurs, jolis gestes et prix de vertus" (Nekrassov, 61).

Cette presse de droite a pourtant une puissance suprême. Par sa propagande elle détermine les élections, elle se prononce férocement contre ou pour un parti, elle incite le lecteur à faire son jeu, elle perd les uns et sauve les autres. Elle s'éprouve dans les campagnes électorales qui nécessitent des slogans particuliers sur lesquels se font les élections, comme celui-ci:

> ("Vers la Fraternité par le Réarmement" et plus bas "Pour protéger la Paix, tous les moyens sont bons, même la Guerre.") (Nekrassov, 66)

Subventionné par le gouvernement, le journal se rend dans sa dépendance la plus rigoureuse, une dépendance du vassal à son suzerain. Le gouvernement le soutient, mais à condition qu'il lui rende les services.

Tout compte fait, un journal indépendant n'existe pas étant donné qu'il dépend toujours de la sanction du lecteur, pour qui il ment, mystifie, propage le faux ou la demi-vérité:

> SIBILOT: Je faisais des mensonges contrôlés, estampillés, des mensonges de grande information, des mensonges d'intérêt public. (Nekrassov, 185)

A en croire David Gruber, "c'est donc l'opposition qui définit ce qu'on pourrait appeler la fonction métaphysique de la presse. Si, historiquement, la presse d'opposition a toujours précédé la presse gouvernementale, c'est parce que la publicité est originellement vérité."[88] Selon lui, toute contestation est vérité. Par conséquent le journal progressiste de Véronique, qui se prend pour tâche de ne pas "désespérer les pauvres" (Nekrassov, 208), remplirait la fonction métaphysique de la publicité. A vrai dire, la presse de droite et la presse de gauche ont leur parti pris en usant et en abusant toutes les deux de la censure, l'une pour "assassiner" les pauvres, en déclarant que "l'ouvrier russe est le plus malheureux de la terre" (Nekrassov, 206), l'autre, elle aussi mystificatrice, qui greffe l'espoir de l'ouvrier sur la dictature du prolétariat de l'Union soviétique.

Sartre, dans Nekrassov, en plaçant le manteau du silence sur la presse de gauche, n'abuse-t-il pas, lui aussi, d'une certaine censure mystificatrice, bien qu'il déclare:

> . . . C'est bien d'une démystification qu'il s'agit. Cette pièce marque ma volonté d'aborder la réalité sociale sans mythes.[89]

On démystifie en mystifiant, mystification volontaire ou involontaire? Sartre précise à ce sujet:

> Je crois, moi, profondément, que toute démystification doit être en un sens mystifiante. Ou plutôt que, devant une foule en partie mystifiée, on ne peut se confier aux seules réactions critiques de cette foule. Il faut lui fournir une contre-mystification.[90]

Chez lui il y a alors des mystifications démystificatrices, mais en même temps il semble que Sartre soit le dupe d'autres

mystifications. Si Sartre nie que "la France [soit] le pays de la liberté," et que "chez nous, tout le monde [soit] libre de parler ou de se taire" (Nekrassov, 254), il affirme pourtant une liberté totale dans ce pays de l'ouvriérisme qui est pour lui une sorte de paradis du prolétariat. S'agit-il d'une mystification involontaire? Les Communistes et la paix donne la réponse: "L'U.R.S.S. veut la paix et le prouve chaque jour,"[91] nous dit-il, et "l'U.R.S.S., par tous les moyens, par toutes les politiques, tente de se protéger,"[92] et "c'est, en même temps, l'U.R.S.S. que les bourgeois détestent dans les communistes et les communistes qu'ils détestent dans l'U.R.S.S."[93] C'est de cette attitude manichéenne qu'est finalement né Nekrassov. Une année plus tard, la révolte de la Hongrie éclate qui transformera le point de vue des intellectuels de gauche, de sorte que Sartre dénoncera "douze ans de terreurs et d'imbécillités."[94]

2 Le Jeu de la violence et du hasard: L'Engrenage

Tout acte, pour Sartre, est l'expression de la liberté. Par principe intentionnelle, l'action projette une fin qui réclame une rupture avec l'être, dans le sens où elle vise, par delà l'être, un manque objectif tout en aspirant au dépassement d'une situation:

> . . . dès lors que la néantisation fait partie intégrante de la position d'une fin, il faut reconnaître que la condition indispensable et fondamentale de toute action c'est la liberté de l'être agissant. (EN, 511)

Par conséquence l'acte et la liberté ne font qu'un. La liberté, tel l'acte, est arrachement à l'être, voire sa néantisation, qui fait

que la réalité humaine se dépasse perpétuellement vers une fin posée par elle. Quel que puisse être son choix, elle est contrainte d'agir puisqu'elle est libre et doit se faire au lieu d'être.

Sartre, dans L'Etre et le néant, n'attribue pas de valeur morale à la fin choisie, tant qu'elle est posée par la liberté humaine. Puisque toute action introduit la notion d'échec, dans la mesure où elle revendique cet être impossible auquel la réalité humaine échappe par sa nature, le jeu semble être l'unique moyen d'enlever le tragique à la notion de l'échec perpétuel.

> Dès qu'un homme se saisit comme libre et veut user de sa liberté, quelle que puisse être d'ailleurs son angoisse, son activité est de jeu: il en est, en effet, le premier principe, il échappe à la nature naturée. (EN, 669)

Dans le jeu, la liberté semble désormais totale, bien que, dans un monde où il y a l'autre, les règles du jeu soient déterminées non pas par un seul individu, mais par toute une société:

> Le jeu est à l'origine du monde, dit Sartre dans Saint Genet. Il y a monde (c'est-à-dire liaison intime entre la société humaine et la nature) lorsque les conventions collectives fixent les règles du jeu. Absurdes et gratuites, ces conventions n'ont d'autre effet que de transformer en tous les domaines l'activité humaine en ballet. (Genet, 121)

Or la liberté s'exprime dans le jeu, cette liberté qui semble être totale tout en ayant besoin d'obstacles pour se constituer en tant que liberté. Même si elle ne peut pas se passer de "ce scandale insurmontable" (EN, 537) qui est l'autre et qui la cerne de partout, cet autre n'entrave la liberté que pour la faire mieux ressortir. C'est à partir de l'insertion de la réalité humaine dans l'histoire qu'elle rencontrera ce paradoxe d'être libre et d'être objet à la fois. Ainsi

la liberté est et n'est pas, c'est ce paradoxe qui constitue l'être de l'homme:

> Si l'homme est un objet, c'est pour un autre homme, écrira Sartre dans sa réponse à Camus. Et ce sont ces deux idées--difficiles, j'en conviens: l'homme est libre--et l'homme est l'être par qui l'homme devient objet--qui définissent notre statut présent et permettent de comprendre l'oppression. Vous aviez cru--sur la foi de qui?--que je donnais d'abord à mes congénères une liberté paradisiaque pour les précipiter ensuite dans les fers. J'en suis si loin que je ne vois autour de moi que des libertés déjà asservies et qui tentent de s'arracher à la servitude natale. Notre liberté aujourd'hui n'est rien d'autre que le libre choix de lutter pour devenir libres.[95]

En effet, et quoi qu'en dise Sartre, il y a chez lui une liberté première et totale malgré les obstacles que la réalité humaine rencontre; et même si l'autre constitue une limite à sa liberté, "c'est par un choix qu'il saisira l'Autre comme Autre-sujet ou comme Autre-objet" (EN, 603). D'ailleurs, si son esclavage était premier, d'où lui viendrait alors l'âpre désir de la liberté? Le désir de rester libre ou de redevenir libre est à l'origine de la lutte des consciences, qui s'intègre, devenue praxis révolutionnaire, dans le champ de l'histoire. Mais comme "l'essence des rapports entre conscience n'est pas le Mitsein, c'est le conflit" (EN, 502), la lutte de l'esclave contre le maître, aussi dans l'histoire, n'est-elle pas a priori vouée à l'échec? Notamment dans l'histoire les rapports entre les hommes ne changent pas puisque chacun continue à poursuivre la mort de l'autre et les acteurs restent dans le jeu de la violence. "La violence est notre lot en tant que nous sommes incarnés."[96] Voilà le sujet de L'Engrenage:

> C'est une histoire de violence [dit Jean]. La violence était partout au début. En moi, et hors de moi. Mon grand-père était un vieux pirate. Mon père a tué un homme à coups de fourche. Au village, je voyais les paysans saouls battre leurs enfants et leurs femmes. Je

> suis paysan et violent comme eux tous. Mais à douze ans, j'ai eu le bras broyé à coups de talons, dans une bagarre entre gamins, et la violence m'a fait horreur. Je suis venu à la ville dès que j'ai pu, et j'y ai retrouvé la violence. (L'Engrenage, 179)

La "servitude natale" pourrait-on dire, est une première violence subie. Mais ceux qui l'imposent, Sartre ne les conçoit plus, comme les tortionnaires dans Morts sans sépulture, responsables d'un choix libre. Ils sont, au contraire, les victimes, eux aussi, d'une violence historique, qu'ils perpétuent de génération en génération. Produite de la violence subie, la conscience devient autre dans le sens où elle intériorise la terreur de sorte qu'une conscience étrangère s'y impose qui la définit désormais. Il y a une violence subie indirectement par une conscience sensible à l'imaginaire qui, elle aussi, s'installe dans la conscience et la fait autre. Mais la violence subie physiquement atteint la conscience dans son être le plus profond; la conséquence pourrait être ou bien la complicité avec elle qui, en s'extériorisant s'imposerait par la terreur sans rime ni raison, ou bien la tentative de la dépasser en soi comme dans les autres. Cette violence subie alors sera le mobile à l'action historique. Au principe psychologique, purement subjectif qui détermine la réalité humaine à agir de cette façon-ci plutôt que de celle-là s'ajoute un facteur objectif, le motif qui est "la saisie objective d'une situation déterminée en tant que cette situation se révèle, à la lumière d'une certaine fin, comme pouvant servir de moyen pour atteindre cette fin" (EN, 522).

Dans le contexte de la pièce, le mobile serait l'expérience intériorisée par Aguerra, aliénatrice, et connue sur le plan émotionnel,

le motif, la saisie de la situation historique qui sera à dépasser par un projet qui vise l'avenir. Mobile et motif sont corrélatifs dans le sens où la violence intériorisée et la violence inscrite dans l'histoire, figurent ensemble comme moyens qui seront à dépasser vers la fin posée.

La première violence bien qu'elle s'insère dans le monde social, n'est pas encore considérée par Jean comme mal social. C'est la ville qui le lui enseigne:

> --Violence. Misère. Famine. Misère partout. Dans toutes les rues, devant toutes les boutiques, les pauvres grondaient. Le mécontentement grandissait. Alors les riches ont employé les grands moyens. . . .
> Sur un mur est placardée une affiche qui représente un Juif caricatural, au nez crochu, aux mains comme des griffes et sur laquelle on lit: "C'est le Juif qui fait ta misère." (Engrenage, 181-182)

Le racisme légalisé et encouragé par la classe dominante--d'ailleurs le sujet principal de la pièce de Brecht Les Têtes rondes et les têtes pointues et un des sujets de la pièce de Sartre La Putain respectueuse--le racisme sert alors de moyen pour cacher au peuple les raisons véritables d'une crise politique ou économique. Il faut alors que le régime, en brouillant les cartes, oriente la haine du peuple vers une fausse piste, le racisme par exemple. L'anti-sémitisme comme tout racisme est un manichéisme. ". . . Il explique le train du monde," d'après Sartre, "par la lutte du principe du Bien contre le principe du Mal. Entre ces deux principes aucun ménagement n'est concevable: il faut que l'un d'eux triomphe et que l'autre soit anéanti."[97] Tant qu'une communauté est relativement stable et prospère, le racisme latent dans n'importe quelle société se tient masqué ou bien il ne

surgit qu'ici et là dans des manifestations individuelles. Mais il y a dans la pensée populaire un manichéisme essentiel qui jaillit dans des périodes de crises et qui sera, comme dans cette pièce, exploité par la classe dominante. La poursuite de la mort de l'autre, dans la pensée raciste, se manifeste avec le maximum d'acuité. Le Juif, c'est l'Autre absolu, le Mal incarné, le bouc émissaire responsable des maux de la société. Or, selon Sartre, "la majorité des antisémites se trouve . . . dans les classes moyennes, c'est-à-dire parmi les hommes qui ont un niveau de vie égal ou supérieur à celui des Juifs, ou, si l'on préfère, parmi les non-producteurs."[98] Selon Sartre, il n'y a pas d'antisémitisme chez la classe ouvrière. Mais plus proche de la vérité, c'est la foule, dans L'Engrenage, ouvrière ou non qui, incitée par des agents provocateurs, s'acharne sur le Juif:

> Des hommes et des femmes manifestent en hurlant devant la boutique:
> "Mercanti! Sale Juif! Mercanti!... (Engrenage, 184)

Dans ce scénario Sartre admet un racisme qui naît de la seule mystification des grands. Le prolétaire, victime lui aussi de l'exploitation, extériorise son oppression non pas dans la lutte des classes, mais par un avortement du véritable problème. Selon Sartre, le phénomène manichéen n'existe pas dans la lutte des classes. Celle-ci ne se manifeste pas par la lutte du Bien contre le Mal, au contraire, elle se dévoile dans un conflit d'intérêt entre les groupes sociaux. Il s'agit d'abolir un ordre social pour lui substituer un nouvel ordre plus juste. La terreur règnera jusqu'à ce que cet ordre soit établi: "Contre la violence [dit Jean alors], je ne voyais qu'une arme: la violence" (Engrenage, 183). Une violence déjà établie,

inscrite dans les choses, réclame cette contre-violence, mais en installant la terreur, n'y a-t-il pas de chance de la perpétuer ad infinitum? L'ambivalence de la violence telle qu'elle est présentée dans L'Engrenage, est celle même dont Merleau-Ponty fait le point dans Humanisme et terreur:

> . . . la question pour le moment n'est pas de savoir si l'on accepte ou refuse la violence, mais si la violence avec laquelle on pactise est "progressive" et tend à se supprimer ou si elle tend à se perpétuer, et [qu']enfin, pour en décider, il faut situer le crime dans la logique d'une situation, dans la dynamique d'un régime, dans la totalité historique à laquelle il appartient, au lieu de le juger en soi, selon la morale qu'on appelle à tort morale "pure."[99]

La progressivité de la terreur ouvre la voie au règne des moyens et des fins, non pas évidemment la cité kantienne des fins, "abstraction languissante . . . sans une modification objective de la situation historique,"[100] mais celui auquel parvient une société progressivement. Le moyen se glisse dans la fin qui, à son tour, devient moyen et ainsi de suite jusqu'à la réalisation de ce rêve impossible d'une société sans classes. La violence qui, elle aussi, est, dans L'Engrenage, moyen et fin-moyen, se situe dans la totalité historique:

> Regarde, Lucien [dit Jean]. Là-bas il y a des milliers d'ouvriers réduits à la misère. Est-ce qu'ils ne sont pas victimes de la violence, eux aussi? Et si tu ne luttes pas contre elle, est-ce que tu n'es pas complice? (Engrenage, 132)

Pour Jean "la violence appelle la violence" (Engrenage, 186). Il est le révolutionnaire qui veut changer ce qui l'écrase, et le changer par la terreur. Lucien par contre est celui qui voudrait dans l'immédiat "tant rester propre" (Engrenage, 133), et qui voudrait "faire ce qui est juste" (Engrenage, 133). Ce qui est juste en fait

n'est ni entièrement l'action du révolutionnaire Aguerra qui demeure prisonnier du règne des moyens, ni la non-violence de Lucien qui, consolidant la violence établie, tente uniquement de se masquer la violence en lui et hors de lui. La pureté n'est qu'un mythe, le désir impossible de demeurer au dessus de la condition humaine. "S'abstenir de violence envers les violents, c'est se faire leur complice."[101] Même une synthèse de la violence et de la "pureté" qui, elle, freinerait la violence en s'y associant, reste dans la sphère de l'impossible:

> Viens avec nous, Lucien. Je ne te demande qu'une chose: quand nous voudrons employer des moyens injustes ou sanglants, tu seras là pour nous dire: "Arrêtez-vous!" Il n'y a que toi qui puisses le faire, parce que tu es pur. (Engrenage, 134)

Difficile à concevoir, une telle synthèse poussée à sa fin logique, n'aboutirait-elle pas à la violence pure d'une révolte anarchique à la Hugo?

Le révolutionnaire doit abandonner le rêve de l'innocence sans pourtant oublier la fin posée qui serait un retour à cette innocence perdue.

Issu de la classe prolétarienne où il a subi la première violence, Augerra prépare la révolution pour dépasser sa situation d'exploité:

> Alors, il faut changer de tactique, dit Jean. Plus de grèves. Plus de troubles à l'usine. Mais un Comité central, qui organise un Parti révolutionnaire clandestin avec des ramifications dans toutes les usines. Nous préparons une machine, comprends-tu? une machine formidable, qui puisse, le jour venu, faire à la fois la grève générale et la Révolution par les armes. (Engrenage, 131)

La connaissance de la situation, l'organisation de l'action insurrectionnelle et le renversement du régime établi sont les étapes

qui prétendent à l'accomplissement de la fin posée. La saisie objective de la situation implique une rupture, une distanciation, l'arrachement à l'être alors, l'essence même de l'homme libre. Il se retourne vers sa situation pour la connaître et dévoile le monde du point de vue d'un changement:

> Puisqu'il veut la changer, qu'il la considère tout de suite du point de vue de l'histoire, et se considère lui-même comme agent historique. Ainsi, dès l'origine, par ce projet de soi vers l'avenir, il échappe à la société qui l'écrase et se retourne vers elle pour la comprendre.[102]

La rupture avec l'être par l'action et sans que le faire puisse jamais se reposer sur l'être, ce fait s'insère désormais dans la praxis révolutionnaire. Sartre est loin de rejeter le faire dans L'Etre et le néant tel que l'interprète E. Werner, bien que, il est vrai, "le Faire . . . ne [puisse] assouvir en l'homme la nostalgie de l'Etre."[103] Inscrit dans la situation historique, le faire se révèle comme seule violence, pourtant assimilée à la croyance en une possibilité de réconciliation:

> --La violence! Toujours la violence! [dit Jean]. Les sauver de force. Industrialiser de force les campagnes. Qu'ai-je fait bon Dieu! pour être condamné à la violence? Qu'est-ce que je peux faire? (Engrenage, 208)

De l'assassinat de Benga (prétendu traître à la cause révolutionnaire dont on connaît, aussitôt après, l'innocence) à l'insurrection, de l'incendie des villages à la déportation des paysans, tout est Terreur. La condamnation à la liberté, à l'action, au choix, accompagnée sur le plan ontologique du savoir de l'échec enrégistré dans l'action même, devient, précisément à cause de l'échec, dans le domaine historique, l'exigence de l'acte pour l'acte, de la violence pour la

violence, ou si l'on veut, agitation vaine. A chaque action la cité des fins s'éloigne un peu plus:

> --Pauvres idiots! [dit Jean]. Vous croyez à un changement de politique: vous n'aurez qu'un changement de personne! (Engrenage, 178)

Aguerra lui aussi n'était que le remplacement d'un gouvernement semblable qui subissait l'exploitation de l'étranger. C'est justement cet engrenage d'où nul ne sort, ni le gouvernement avant la prise de pouvoir d'Aguerra, ni Aguerra lui-même et finalement ni François qui perpétuera le système contre lui-même, ce système qui détruira les révolutionnaires l'un après l'autre.

L'idée de violence progressive a-t-elle dès lors encore un sens? Selon Lénine même le marxiste "ne peut 'promettre' la phase supérieure du communisme--parce qu'on ne peut penser valablement que ce qu'on vit en quelque façon, et que le reste est imaginaire."[104] La justification des moyens par une fin est la justification du crime, dût le monde en périr, en vue d'une utopie. Pourtant Jean pense pouvoir sauver la révolution:

> J'aurai tenu cinq ans. Mes successeurs ne pourront pas faire d'autre politique que la mienne. Seulement la Révolution est sauvée. (Engrenage, 217)

Il n'y a nulle indication dans la pièce d'un succès du projet révolutionnaire. C'est que l'histoire ne progresse pas selon une ligne droite, selon cette logique mathématique que Koestler découvre dans le communisme stalinien; mais l'histoire, selon Merleau-Ponty, porte en elle une contingence:

> La terreur historique culmine dans la révolution et l'histoire est terreur parce qu'il y a une contingence.[105]

Koestler dirait que la logique historique pratiquée dans le communisme stalinien n'empêche pas que l'histoire est terreur, au contraire, c'est la logique qui justifie la violence et qui arrache le doute à ceux qui la font. A l'instant où l'on admet une contingence possible, on traiterait de la violence avec plus de circonspection. Il va sans dire pourtant que dans le monde politique nul ne gouverne innocemment, puisque l'homme politique impose aux autres et agit sur les autres. Aussi pourrait-on parler d'une conscience malheureuse que celle d'Aguerra dans la mesure où ces actes et son intention ne se joignent jamais. Il veut que l'humain soit réalisé et s'en éloigne cependant de plus en plus. Il fait finalement, et contre son intention, de la violence son dogme. Une violence subie le change en bourreau; une violence importée de l'étranger rend sa contre-violence impuissante.

Tout compte fait, Aguerra est le centre où se croisent toutes les formes de la violence qu'il a fait subir et qu'il subira à son tour.

Le tribunal qui jugera l'homme et son oeuvre fonctionne comme le regard historique qui décidera sur l'ensemble des moyens et les résultats objectifs acquis au cours du gouvernement Aguerra. Si la politique d'Aguerra se base sur une connaissance de la dialectique historique, le tribunal se revendique, comme Lucien, d'une vision éthique dans le sens où il jugera les moyens comme fins en soi.

> Les termes en présence sont donc nettement définis, dit Verstraeten: une vision dialectique et une vision éthique vont s'articuler l'une sur l'autre dans un conflit où la victoire de la vision dialectique sur la vision éthique se résoudra à son tour par la mort.[106]

Le tribunal présente, lui aussi, cette morale. Mais simultanément il est violence puisqu'il fait partie de l'histoire et impose sa contrainte à Jean. La pureté n'est pas seulement un luxe, mais elle est inconcevable. Si elle existait, "une conscience pure serait dans un tel état d'innocence originelle que la violence qu'on lui ferait serait irréparable."[107] La conscience morale est, elle aussi, déchirée par ce conflit du sens éthique de son comportement et de la dialectique historique qui est violence. Et elle n'est pas moins violente finalement que la pensée révolutionnaire; seulement elle emploie d'autres moyens:

> --La première condition pour être un homme c'est de refuser toute participation directe ou indirecte à un acte de violence.
>
> Jean l'écoute, partagé entre l'admiration amicale pour la pureté de Lucien et l'ironie pour son inexpérience.
> --Et quels moyens emploieras-tu? demande-t-il.
> --Tous. Les livres! Les journaux! Le théâtre!
> (Engrenage, 186-187)

Alors que Jean se distingue par l'action directe sur les masses, Lucien ne veut ni directement, ni indirectement contribuer à la violence. Ou bien il donne, dans son oeuvre littéraire, le monde à voir et à conserver, ou bien il fait de la littérature une arme, tout comme Brecht dans La Mère représente l'éducation comme une arme pour faire voir l'oppression et pour enseigner le moyen de l'abolir.

Si Lucien conteste la société par l'écriture, sa contestation impliquera le dépassement des aliénations et représentera l'homme comme activité; si au contraire il omet le faire, son écriture s'inscrira dans ce qui est pour Sartre littérature de consommation:

> S'il est vrai qu'avoir, faire et être sont les catégories cardinales de la réalité humaine, on peut dire que la littérature de consommation s'est limitée à l'étude des relations qui unissent l'être à l'avoir.[108]

Aussi les écrits clandestins de Lucien contre Aguerra relèvent-ils de la violence:

> Lucien écrit à son bureau. Hélène vient à lui et lit par-dessus son épaule. Elle fait un geste:
> --Lucien! Tu ne peux pas!
> --Pourquoi? Les décrets sont injustes et tyranniques: il faut le dire.
> --Tu vas faire paraître cet article?
> --Dès demain.
> --Cela déclenchera une révolte.
> --Cela dépend de Jean, dit Lucien. (Engrenage, 159)

La conscience morale dissimule les conséquences de son action. Elle arrache l'acte à son contexte historique, qui, poussé à la limite, devient acte pur qui détruit sans se préoccuper de son résultat. L'acte moral comme celui d'Oreste est une façon de s'affirmer soi-même en-deça de toute vision historique. Et l'acte pur, comme le soutient Merleau-Ponty, équivaudrait à la rigueur au suicide. On pense à l'assassinat d'un Kaliayev qui se supprimera avec sa victime.

En connaissance de cause--Lucien connaît la conséquence de son désobéissance--il fait de son acte un suicide symbolique. Emprisonné sur l'ordre d'Aguerra, il trouvera la réalité désormais hors de sa portée. Electre rêvait de s'enfermer dans une tour, Bariona de rester au-delà la condition humaine; le suicide symbolique de Lucien laisse intacte la morale, dès lors abstraite de la réalité. Mais la prison a cessé d'être un lieu au-dessus de l'humain où l'esprit humain peut se réjouir de la pureté de l'air raréfié; au contraire, elle importe la misère de l'extérieur:

> La porte de l'infirmerie s'ouvre. Jean sursaute et voit deux déportés qui entrent, portant des gamelles pleines. Un gardien est entré derrière eux et crie: "Dehors!" (Engrenage, 216)

On ne s'évade guère, dans L'Engrenage, de la violence historique. La conscience morale y est aussi enracinée que la conscience révolutionnaire, avec la seule différence que Lucien veut se masquer l'immoralité de toute politique tandis qu'Aguerra affirme l'aspect barbare mais nécessaire de la violence historique temporaire.

Le tribunal qui renvoie à l'agent historique la violence qu'il a fait subir est dès lors une conséquence logique inscrite dans l'histoire puisque, "quoi que nous fassions, ce sera dans le risque. Cela ne veut pas dire qu'on doit hésiter et fuir la décision, mais cela veut dire, qu'elle peut conduire l'homme d'Etat à la mort et la révolution à l'échec."[109]

Si le tribunal, nous l'avons dit, juge le comportement de Jean du point de vue de l'éthique, il s'impose pourtant à son tour par la violence. Le "nous devons être terribles, camarades!" (Engrenage, 23) de François prélude à l'atmosphère du procès. Lucien a jugé Aguerra sur l'acte plutôt que sur l'intention, le tribunal fait de même. Il juge sur le sens que lui donne l'agent moral au lieu qu'il insère l'acte dans la dialectique historique d'où il ne serait qu'un moment de sa totalité. Le concept de l'avenir est a priori exclu; la justice populaire juge sur les actes passés:

> Dans la salle, un homme se lève, grimpe sur son siège et hurle:
> --Il a escamoté la Révolution à son profit. Il a remplacé les dirigeants du Parti par des hommes à lui!
> Un autre homme se lève:
> --Il a bâillonné la presse. Il a assassiné Lucien Drelitsch.

> Un paysan assis au deuxième rang se lève, brandissant ses mains brûlées et tordues:
> --Il a brûlé mon village.
> Une paysanne crie:
> --Il a déporté mon mari. (Engrenage, 25)

La violence inscrite dans l'histoire devient le regard historique et se mue, dans le peuple, en pure haine qui cherche la mort de l'autre puisque l'autre a réduit à l'état d'objet celui qui, maintenant, cherche à lui nuire. Supprimer en soi la conscience de la honte d'avoir été objet pour cette liberté, c'est le projet de celui qui hait. En supprimant l'autre, on le constitue irrémédiablement en objet, mais sa mort--nous l'avons dit à l'égard de Morts sans sépulture--aliénera à son tour la conscience haineuse:

> [Jean] fait un geste vers l'auditoire:
> --Toute cette haine! Regarde. Regarde-la dans leurs yeux. Voilà cinq ans qu'ils me détestent. (Engrenage, 206)

Le tribunal est censé juger les actes et l'homme de sorte qu'il parvient à la totalité d'une vie que la mort vient d'accomplir.

> Pour moi, dit Sartre, la vie privée n'est pas foncièrement différente de la vie publique; elle est une autre manière de se trouver totalement déterminé par le social. Il y a, d'ailleurs, un problème qui m'a toujours fasciné: savoir comment s'opère la jonction du public et du privé dans le cas d'un homme d'Etat.[110]

Dans L'Engrenage Sartre donne la prépondérance au regard d'autrui sur la vie de Jean Aguerra. Il se fond dans l'image qui lui est présentée par autrui ou bien il s'en distancie. Si tout y est violence, les relations intimes avec autrui s'en sont également empreintes. La violence intériorisée contribue, en s'extériorisant, aux rapports viciés dans la vie privée qui perpétuent l'échec rencontré sur le plan politique. Le décalage entre une vision éthique, celle de Lucien et

une vision dialectique, celle d'Aguerra, se reproduit en quelque sorte, perverti d'une part dans le rapport de Suzanne à Jean, et d'autre part dans l'amour réprimé du couple idéal Hélène et Jean. Une dissemblance fondamentale relevant de la différence d'origine sociale est transcendée dans l'amitié entre Lucien et Jean. Lucien, lui, restera jusqu'à la mort "[l']ami, [le] frère. Mais pas [le] pareil" (Engrenage, 186) de Jean.

Par contre la relation entre Jean et Suzanne, entre le révolutionnaire et la femme bourgeoise est, comme celle dans cet autre scénario Les Jeux sont faits, vouée à l'échec. Suzanne, loin d'être sortie de sa classe, en incarne ses traits les plus vicieux, la mauvaise foi, le mensonge, la jalousie et la haine, corrolaires d'un amour passionnel:

> --Jean! Jean! Pourquoi m'as-tu quittée? Sans un mot, sans un signe. Je ne comprends pas! Jean, aie pitié de moi. Je t'aime, Jean! Je t'aime!
> Puis de nouveau Suzanne se tourne vers le Jury et dit avec une haine froide et tranquille:
> --Je le hais. (Engrenage, 80)

Bourgeoise, son amour se limite à un rapport de pure possession qui manipule l'être aimé comme s'il s'agissait d'un objet. Changeant en esclave l'être libre et cherchant d'être changée à son tour en esclave par l'autre, Suzanne sert Jean pour se servir de lui. Son amour ne se dépasse pas vers autrui mais reste enfermé dans un narcissisme qui exige l'amour de l'autre pour se sentir être. Dans cet amour l'autre devient moyen-objet qui sert à cacher à l'être solitaire sa solitude.[111] Aussi Suzanne exige-t-elle que Jean ait besoin d'elle parce qu'elle a besoin de lui et son besoin de lui ne se manifeste que dans la tentative de l'emprisonner.

Ses rapports avec autrui sont viciés à la source même. Point capable d'aucune amitié féminine, puisque toute femme est par nature une rivale, un rapport d'amitié ne peut pas non plus exister entre elle et Jean, puisqu'il exigerait la concession d'un maximum de liberté et de confiance entre les deux partenaires:

> --Tu as eu de l'amour pour moi, Suzanne [dit Jean]. Mais jamais d'amitié. Tu me coupais ma viande, oui. Tu me soignais comme une infirmière. Mais quand j'étais près de toi, je me suis toujours senti seul. Je ne t'en veux plus. Sans doute, y a-t-il eu aussi de ma faute. (Engrenage, 200)

Hélène, vue par Suzanne, devient femme fatale, "très fardée [qui] porte une robe qui la moule de façon provocante" et qui parle "d'une voix presque insolente" (Engrenage, 82), sans sincérité, faite uniquement pour séduire. En extériorisant son propre être, elle prête à Hélène toutes les mauvaises qualités qu'elle réunit dans sa personne, pour justifier, à ses propres yeux, toute la jalousie et toute la haine qu'elle lui porte. Son univers est pourri de ce mépris de femme honnête qui se sent trompée: mépris pour Hélène qu'elle accuse d'adultère, mépris pour Jean qui a osé lui préférer Hélène.[112]

Si Jean va jusqu'à fuir Hélène qu'il aime, dans Suzanne qu'il n'aime pas, c'est pour lui aussi un moyen de sortir de lui et d'utiliser l'autre en tant que moyen-objet, afin de se dissimuler sa solitude. Entre Jean et Suzanne il ne peut y avoir d'autre rapport que celui passionnel. Femme d'intérieur, Suzanne ne participe pas à l'entreprise de Jean. C'est Hélène qui, pour cette raison, lui est plus proche. Leur amour présente la possibilité du dépassement de la solitude, mais comme il n'est exprimé que face à la mort, il est symbolique d'un échec. L'amour authentique n'est-ce qu'un rêve qui se dissipe au

contact de la réalité? Dans L'Etre et le néant Sartre écrit:

> Ainsi l'amant ne désire-t-il pas posséder l'aimé comme on possède une chose; il réclame un type spécial d'appropriation. Il veut posséder une liberté comme liberté. . . . Il veut être aimé par une liberté et réclame que cette liberté comme liberté ne soit plus libre. (EN, 434)

La contradiction est dans l'amour même qui veut la liberté de l'autre et rend cet autre objet, qui cherche à s'approprier une liberté comme liberté et possède un objet.

L'amour de Jean et d'Hélène est un amour imaginaire. Jusqu'au procès leur séparation est d'autant plus soulignée que leur désir est plus violent. Orgueil de petite fille de la part d'Hélène, peur de la force de Jean, défi pour ne pas lui céder, et de la part de Jean la croyance qu'Hélène le méprise, ce sont ces malentendus fondamentaux qui détruisent l'amour avant qu'il ne puisse naître. Le seul regard qui fait disparaître la réalité restera aussi l'aveu le plus profond de l'amour:

> . . . tout d'un coup, tous les assistants disparaissent. . . . Il ne reste plus dans l'immense salle désertique que cet homme et cette femme qui se regardent. (Engrenage, 105)

Pris dans l'engrenage de la violence historique, les coeurs y sont pris aussi. Nul ne sortira de ce cercle vicieux qui rappelle l'enfer de Huis clos. Comme dans Huis clos qui exige le recommencement du commencement, c'est ici François qui, pris dans l'engrenage historique, continuera l'oeuvre violente d'Aguerra:

> Notre Gouvernement ne demande pas mieux que d'avoir des relations d'amitié avec le vôtre, dit l'Ambassadeur. Toutefois, je suis chargé de vous prévenir que si vous nationalisez les pétroles et dépossédez nos ressortissants, nous considérerons cela comme un casus belli. (Engrenage, 221)

La violence est un échec. Elle aboutira à la violence pour la violence qui cesse d'avoir d'autre principe que celui qu'elle se pose elle-même. On se demande alors avec Eric Werner que ". . . si l'on dit que la révolution trouve sa fin en elle-même, le Faire ne redevient-il pas jeu?"[113] Pascal parie sur un Dieu hypothétique, Sartre sur un avenir socialiste où l'homme ne sera plus le loup pour l'homme. Néanmoins entretemps ils se déchirent. En même temps il faut se poser la question si "les esclaves, en dépossédant les maîtres, sont . . . en voie de dépasser l'alternative de la maîtrise et de l'esclavage."[114]

Avec L'Engrenage Sartre cherche une voie qui peut le conduire de sa philosophie de l'existence à une pensée révolutionnaire. Dans L'Etre et le néant la liberté semble infinie. Les obstacles rencontrés par elle ne sont que le moyen par lequel la liberté s'affirme comme liberté. "Les seules limites que la liberté heurte, dit Sartre, à chaque instant, ce sont celles qu'elle s'impose à elle-même" (EN, 615). Dans L'Engrenage, le dépassement ne dépend plus de la seule liberté individuelle, mais de l'insertion de cette liberté dans le contexte historique qui renvoie à la réalité humaine la violence qu'elle impose à l'histoire.

Désormais le chemin sera ouvert à la dialectique historique que Jean Aguerra est le premier à jalonner car, comme le dit Verstraeten, "en lui sont présents à la fois la réalité concrète du pays avec ses déterminations précises, la mesure révolutionnaire au nom de laquelle la révolution s'accomplit, ainsi que le passage de l'une à l'autre."[115]

3 L'Anarchiste intellectuel, le parti, le renégat:

Les Mains sales

Pierre Verstraeten dégage dans le théâtre de Sartre sur le fond de la situation socio-politique (qui, dès L'Engrenage s'inscrit dans la lutte des classes) une vision éthique et une vision réaliste qui sont intégrées dans et dépassées par la vision dialectique.

Dans Bariona, le réalisme s'appuie sur la constitution d'un univers déterminé et se transcende, par la reconnaissance de la liberté, vers une attitude morale indiquée par une première révolte contre le définitif. L'intégration dans l'histoire concède au déterminisme le rôle qu'il a par rapport à la liberté, voire celui de la situation à dépasser.

"Oreste," dit Verstraeten, "figure éthique bien-pensante, se donne une violence spectaculaire aux effets strictement personnels et totalement ramenés au culte de sa personne."[116] Toutefois avec Oreste Sartre indique également les deux visions, plus ambiguës pourtant, puisque, bien qu'Oreste soit liberté, il reconnaît l'ordre et se soumet à la loi de Jupiter, et ce n'est que par l'acte que "la nature a sauté en arrière" (Mouches, 234). L'acte de meurtre, acte libre, est, d'autre part, le dépassement de la situation historique, et ce n'est qu'en rejetant l'intégration permanente à la collectivité qu'Oreste pervertit le sens dialectique de l'histoire.

Dans Morts sans sépulture, la vision éthique représentée par Henri et dans L'Engrenage par Lucien, à l'encontre d'une vision dialectique indiquée par le communiste Canoris et le révolutionnaire

Aguerra, dépendent ensemble d'un déterminisme absolu historique qui rend tout choix, toute action, en vue d'un avenir, impossible. Les conduites se détachent par rapport au passé où elles ont la valeur que leur donne l'histoire. Dans Morts sans sépulture imposée par le Mal absolu qu'est devenu l'histoire, et dans L'Engrenage reflétée par le tribunal, le regard objectifiant de l'histoire, une fatalité se glisse alors qui annule la liberté puisqu'elle ne permet plus l'ouverture vers le futur.

Les Mains sales reprend les problèmes posés dans les pièces précédentes, des problèmes qui sont aussi essentiellement ceux dont Sartre a traité dans L'Etre et le néant, voire celui de l'acte, de la situation et de la liberté qui transforme la situation en la dépassant. Le jeu est une des formes à laquelle s'adonne la liberté pour dépasser "sa nature naturée"; le sérieux est l'autre, critiquée alors par Sartre puisque "l'homme sérieux enfouit au fond de lui-même la conscience de sa liberté" (EN, 669). Le révolutionnaire revendique pour lui l'esprit de sérieux, parce que, encore selon Sartre, il est plus attentif aux conséquences de ses actes qu'au principe considéré en lui-même.

Dans Les Mains sales il y a un déplacement de second ordre des deux catégories. C'est que le révolutionnaire Hoederer fond sa liberté sur les conséquences de ses actes sans la révoquer pour autant et que l'idéaliste Hugo s'oriente au seul jeu qui le pousse dans l'univers théâtral du drame bourgeois:

> HUGO: Moi, je vivais depuis longtemps dans la tragédie. C'est pour sauver la tragédie que j'ai tiré. (Mains sales, 231)

Le sérieux, Sartre le réserve au parti communiste qui se définit entièrement par rapport aux ordres supérieurs qu'il reçoit. Entre ce déterminisme d'une part qui ne permet pas la moindre concession à la notion de liberté et l'idéalisme d'autre part qui, faute de pouvoir se fondre dans l'une ou l'autre catégorie reste suspendu entre les deux, la synthèse de la liberté et du déterminisme, du jeu qui devient risque et du sérieux, de l'idéalisme et du matérialisme s'effectue, en fin de compte, dans le personnage de Hoederer.

Comme L'Engrenage, Les Mains sales se présente sous forme de tribunal, le Parti jugeant l'intellectuel bourgeois Hugo sur l'assassinat de Hoederer. Mais à l'encontre de L'Engrenage où le tribunal prononce son verdict sur la seule action d'Aguerra, sans rendre compte de l'intention et devient agent moral plutôt qu'agent historique, le procès intenté à Hugo prétend viser son avenir même dans l'intérêt du parti:

> OLGA: Nous avons perdu beaucoup de monde depuis que les Allemands sont ici. Nous ne pouvons pas nous permettre de liquider ce garçon sans même examiner s'il est récupérable. (Mains sales, 27)

Avec le personnage de Hugo, Sartre a créé le type d'une certaine jeunesse bourgeoise dont le Nizan de Aden Arabie avait, avant Sartre, dégagé la conscience malheureuse. Inséré dans le monde bourgeois qui lui a appris à respecter l'ordre établi, l'intellectuel petit-bourgeois acquiert un savoir qui lui est enseigné par sa classe pour qu'il ne mette pas en question ses propres origines. Ce savoir par contre lui fournit l'arme de sa contestation. Derrière les apparences d'un univers ordonné se dégagent soudain des réalités révoltantes, dont Nizan fait le point:

> Cependant des hommes travaillaient à la chaîne. Cependant des policiers marchaient dans les rues, des hommes mouraient en Chine de mort violente, dans la Haute-Volta, le travail forcé abbattait les Noirs comme une épidémie.[117]

Le sentiment de culpabilité d'être responsable d'une part et d'autre part le sentiment d'être impuissant par rapport à l'injustice perpétuée constituent en partie la conscience malheureuse. Se ranger dès lors, contre toute évidence, du côté de la classe d'origine qui lui a enseigné à ne pas la mettre en cause, ce serait devenir le complice de toutes les injustices d'un système qui perpétue le mensonge pour laisser le monde tel qu'il est. L'horreur de tout mensonge éprouvée par Hugo remonte à son origine bourgeoise qui a fait du mensonge l'unique moyen de "communication":

> HUGO: Hoederer, je... je sais mieux que vous ce que c'est que le mensonge; chez mon père tout le monde se mentait, tout le monde me mentait. (Mains sales, 192)

L'engagement du côté des masses, par la voie du communisme, est considéré par lui comme l'unique alternative à l'égard de cet univers des apparences. Mais un tel engagement, ne signifie-t-il pas le renoncement à la subjectivité, à laquelle il veut en effet renoncer d'une part, mais qu'il est incapable de supprimer d'autre part.[118] Or voilà justement le problème de Hugo. "Je suis dans le Parti pour m'oublier," dit-il (Mains sales, 106), mais l'oubli par la discipline ne se fait pas aisément:

> HUGO (avec lassitude): Il y a beaucoup trop de pensées dans ma tête. Il faut que je les chasse.
> HOEDERER: Quel genre de pensées?
> HUGO: "Qu'est-ce que je fais ici? Est-ce que j'ai raison de vouloir ce que je veux? Est-ce que je ne suis pas en train de me jouer la comédie?" Des trucs comme ça. (Mains sales, 103-104)

La réflexion, le jeu et la comédie dont il s'agit évidemment, sont les formes que revêtit la conscience pour arriver à se donner une identité, voire une essence. Si le critique F. Laraque écrit que Hugo devrait aller "à la recherche de sa propre identité,"[119] il méconnaît la structure du pour-soi sartrien qui nécessite le dépassement perpétuel d'une coïncidence avec lui-même. Les tentatives de se donner une nature par la recherche d'une identité, comme dans la réflexion ou le jeu, sont *a priori* condamnés à l'échec, que ce soit la fusion avec le Parti qui est censé fournir une identité à Olga, que ce soit la fusion avec l'idéal révolutionnaire que Hoederer dépasse précisément puisqu'il s'achève toujours dans un avenir, est alors toujours ailleurs, ou que ce soit finalement dans le jeu. Dans le jeu la réalité humaine veut "s'atteindre (elle)-même comme un certain être, précisément l'être qui est en question dans son être" (*EN*, 670), tel que l'enseigne le célèbre exemple du garçon de café qui veut *être* garçon de café et, sans jamais y parvenir, a à jouer son être.

Le personnage fictif Raskolnikoff, produit de la société de la Russie tsariste, préfigurant l'anarchisme qui s'attaque individuellement aux couches sociales exploitatrices, est tenu pour prêter son être à Hugo Barine. Pour devenir Raskolnikoff il faut que Hugo passe par un procès d'irréalisation de sa propre personne, tel le comédien, qui, selon Sartre, se laisse "ronger tout entier et publiquement par l'imaginaire."[120] La conscience, pour qu'elle puisse imaginer, a à néantiser la réalité pourtant tout en s'appuyant sur elle. L'acteur, lui, agit sur lui-même pour arriver à une métamorphose de sa propre personne. Il se traite comme s'il est le personnage fictif: il se

traite comme s'il est un autre. La coïncidence avec son rôle aboutirait, comme chez les personnages de Pirandello, à la folie, par la substitution du masque au réel. Ce qui empêche cette coïncidence, c'est la conscience qu'a l'acteur de lui-même en tant qu'acteur, par laquelle il transcende son être-acteur. Il se représente le rôle à jouer et s'en distancie par la représentation même. Il imite les actions qui deviennent gestes, pris comme analogon de ce qu'il prétend être. Le discours d'un Hugo ivre qui rappelle le longue monologue de Hamlet, témoigne bien de ce décalage entre l'être que la réalité humaine veut atteindre et qu'elle dépasse par son être conscient qui est du non-être:

> HUGO: . . . Ecoutez donc: un père de famille, c'est jamais un vrai père de famille. Un assassin, c'est jamais tout à fait un assassin. Ils jouent, vous comprenez? Tandis qu'un mort, c'est un mort pour de vrai. Etre ou ne pas être, hein? (Mains sales, 155)

L'acteur qui joue le rôle d'un personnage, tel Hugo celui de Raskolnikoff, se métamorphose "pour qu'une apparence existe,"[121] qui reste cependant fiction. "Bien sûr," dit Sartre, "chacun joue à être ce qu'il est. Mais Kean joue à être ce qu'il n'est pas et ce qu'il sait ne pas pouvoir être.[121] Ce qui distingue en fin de compte l'acteur de l'agent historique même, c'est que l'un s'appuie sur une apparence, l'autre sur son être réel.

En s'affectant d'irréalité Hugo en affecte l'univers où il vit. Sa propre métamorphose occasionne celle de son entourage qui devient le décor où il joue son drame devant un public qui est incapable de comprendre l'intrigue bourgeoise tels Georges et Slick, les deux brutes inscrits au parti communiste.

Venant de la bourgeoisie où tout est apparence puisque tout y est mensonge, ce même mensonge que Hugo tente de dépasser, il le fait sien, en intériorisant son concept dans la mauvaise foi et en l'extériorisant surtout par rapport à Jessica qui, tout comme Hugo est "à moitié victime, à moitié complice" (Mains sales, 127). Bien que Jessica , beaucoup plus lucide que Hugo, tente de dépasser sa situation bourgeoise, elle y est constamment ramenée par son mari. Le jeu est la raison d'être de leur mariage qui, lui aussi, porte sur les apparences:

> HUGO: . . . Est-ce que tu ne sais pas que notre amour était une comédie? (Mains sales, 180)

Pour Sartre le mensonge est né dans l'univers bourgeois. Jessica et Hugo jouent, dans leur mariage, leur être bourgeois, tout en essayant de s'en arracher, et incapables d'y arriver, parce qu'ils ne savent plus distinguer l'apparence de la réalité. On pourrait dire pourtant qu'ils jouent leur être, qui est précisément celui du bourgeois, comme le révolutionnaire joue à être révolutionnaire et le garçon de café joue son être garçon, et on se demande s'ils peuvent effectivement en sortir. En fait, si l'un sort du jeu, l'autre l'y ramène:

> HUGO: Jessica! Je suis sérieux.
> JESSICA: Moi aussi.
> HUGO: Toi, tu joues à être sérieuse. Tu me l'as dit.
> JESSICA: Non, c'est toi.
> HUGO: Il faut me croire, je t'en supplie.
> JESSICA: Je te croirai si tu crois que je suis sérieuse.
> HUGO: Bon. Eh bien, je te crois.
> JESSICA: Non. Tu joues à me croire.
> HUGO: Nous n'en sortirons pas. (Les Mains sales, 73)

La sortie de la comédie bourgeoise est aussi la destruction d'une communication qui n'a jamais existé. Isolés comme des particules

qui ne forment pas d'entité, chacun, restant enfermé dans sa solitude, joue, solitaire, au jeu du mariage.

> . . . nous ne pouvons admettre, écrit Sartre ailleurs, au sujet de l'amour, qu'une affection humaine soit composée d'éléments moléculaires qui se juxtaposent sans se modifier les uns les autres. Nous la considérons non comme une machine bien agencée mais comme une forme organisée. Nous ne concevons pas la possibilité de faire l'analyse de l'amour parce que le développement de ce sentiment comme de tous les autres, est dialectique.[122]

Entre Hugo et Jessica cette dialectique n'existe pas. Ils joueraient ad infinitum, juxtaposés, sans jamais se rencontrer, leur être ensemble, si la réalité extérieure n'intervenait pas.

L'homme qui joue a ceci de particulier qu'il ne prétend pas prendre possession du monde et des êtres. Il glisse à la surface des choses sans s'enraciner, sans laisser de trace, sans pénétrer la surface. Ainsi la frigidité de Jessica serait alors étroitement liée au phénomène du jeu et du geste, puisque dans l'univers théâtral on n'agit pas, on fait semblant. On ne possède pas, on imite la possession, on n'aime pas pour de vrai, on irréalise tout sentiment.

> HUGO: Dis-le moi à présent.
> JESSICA: Quoi?
> HUGO: Que tu m'aimes.
> JESSICA: Je t'aime.
> HUGO: Dis-le moi pour de vrai.
> JESSICA: Je t'aime.
> HUGO: Ce n'est pas pour de vrai.
> JESSICA: Mais qu'est-ce qui te prend? Tu joues?
> (Mains sales, 71)

Le jeu reflète la pure liberté d'une subjectivité qui se délivre du poids du monde en s'évadant dans l'univers des apparences, analogue à la conscience imageante alors qui se détache de la réalité et s'emprisonne dans l'imaginaire. Mise entre parenthèses la réalité est,

comme l'est précisément le cas de l'idéalisme bourgeois, absorbée dans le concept. Considérée dans son isolement, la conscience qui ramène le monde à l'idée qu'elle en a, est une abstraction. C'est par son engagement dans le monde en agissant sur lui, que l'individu l'affecte d'être et en est affecté à son tour. Ce qui manque à Hugo alors, c'est le concret qui compléterait sa liberté abstraite.

Puisque l'acte entame la réalité dans le sens où il s'impose au monde en le transformant, c'est à l'acte que Hugo a recours, comme Oreste, pour se donner la consistance qui lui manque et pour justifier son existence injustifiable:

> HUGO: Je me trouvais trop jeune; j'ai voulu m'attacher un crime au cou, comme une pierre. Et j'avais peur qu'il ne soit lourd à supporter. Quelle erreur: il est léger, horriblement léger. (Mains sales, 234)

Hugo, après Oreste et Mathieu, exige de son acte unique qu'il lui fournit le poids qui lui manque, et l'échec de cette recherche le mène nécessairement dans l'univers de l'autre pour que l'autre sanctifie l'acte et lui procure l'être qui lui fait défaut. Tout en s'intégrant dans l'histoire, ce n'est pas par rapport à l'histoire qu'il agit, d'où il ne serait qu'un agent parmi d'autres dans le but de la transformer, c'est plutôt pour se faire valoir par rapport à lui-même et par rapport à autrui. L'anarchisme de Hugo, comme tout anarchisme, réclame d'être consacré:

> HUGO: En Russie, à la fin de l'autre siècle, il y avait des types qui se plaçaient sur le passage d'un grand-duc avec une bombe dans leur poche. La bombe éclatait, le grand-duc sautait et le type aussi. Je peux faire ça.
> LOUIS: C'étaient vraiment des anars. Tu en rêves parce que tu es comme eux: un intellectuel anarchiste. Tu as cinquante ans de retard: le terrorisme, c'est fini. (Mains sales, 47)

L'acte anarchiste, anachronique pour le communiste, est fin en soi qui ne dépasse pas la singularité de l'agent qui le commet, mais le sanctionne plutôt dans sa singularité. L'acte brillerait "comme un diamant noir"[123] dans la mémoire d'autrui et constituerait son agent en héros. Exister comme héros pour autrui, c'est revendiquer sa mort ensemble avec l'acte destructeur pour qu'il vienne hanter la mémoire des autres.

> . . . Ce n'est pas dans la fraternité, écrit Sartre, où l'on abandonne toujours un peu de soi-même à l'autre, qu'ils cherchent la communication mais dans la gloire, où l'on existe pour tous sans rien retrancher de soi. Le moment de la mort sera le sommet de leur vie, ils l'attendent avec extase.[124]

L'acte héroïque lui-même est un prétexte au désir de suicide qui tourmente l'anarchiste comme le témoigne le "je n'ai pas envie de vivre" de Hugo (Mains sales, 45). Il se donnera alors en spectacle dans sa propre création tragique où il sera le héros, tout en jouant seul, non compris d'autrui, son acte. Pour autrui l'histoire élimine ses propres déchets qui ne sont que des roux remplaçables dans sa mécanique. Au tragique qui porte au sommet une conscience dépendant d'une transcendance qui la provoque à l'héroïsme, s'est substituée une vision historique où l'individu perd à l'égard de son projet, qui lui survivra, toute importance que le héros s'attribue. Comme Oreste, Hugo fait de son acte le destin qui le gouvernera de l'extérieur:

> HUGO: . . . Il est devenu mon destin, comprends-tu, il gouverne ma vie du dehors mais je ne peux ni le voir ni le toucher, il n'est pas à moi, c'est une maladie mortelle qui tue sans faire souffrir. (Mains sales, 234)

L'acte s'est figé dans le passé d'où il ronge la conscience, qui, à son tour, se définira, pour se sentir être, désormais par cet

acte unique. Considéré comme destin, il écrase la liberté coupable sans espoir de rédemption, puisque la liberté a choisi de se soumettre à cette fatalité sans vouloir la dépasser. Si on engage sa vie sur un seul coup de dés, "la vie qui suivra ne se distinguera pas d'une mort au jour le jour."[125] Le suicide final de Hugo sera l'aboutissement logique de la recherche de l'héroïsme dans un monde qui en a fini avec l'anarchisme issu de l'individualisme bourgeois. Comme Oreste, Hugo "revendique [son] crime devant tous" et "réclame [son] nom de Raskolnikoff" (Mains sales, 244). Il se donne, en se proclamant "irrécupérable" pour la dernière fois en spectacle devant le monde en atteignant dans la mort enfin le sommet de sa vie.

A l'encontre de l'individualisme idéaliste d'un Hugo qui se mue en violence abstraite, deux mondes se dessinent, celui du Parti communiste et celui du militant Hoederer, qui visent tous les deux l'efficacité. Si l'idéalisme de Hugo se concilie mieux avec le dogmatisme du parti qu'avec l'idéologie de Hoederer, c'est que d'une part il recherche cette "objectivité" qui est censée faire éclater sa subjectivité injustifiable et que d'autre part son moralisme bourgeois coïncide avec la pureté et l'austérité, en d'autres termes le "sérieux" qu'il retrouve chez les membres du Parti:

> HUGO: Je t'aime bien, Olga. Tu es restée la même. Si pure, si nette. C'est toi qui m'as appris la pureté. (Mains sales, 196)

La violence abstraite, venant de la subjectivité de l'anarchiste intellectuel, "tout juste bon à faire un assassin" (Mains sales, 196), se rencontre dans une violence pure qui est celle du Parti, puisque, à l'envers de l'idéalisme bourgeois qui dissout le monde en

idée, le matérialisme en tant qu'idéologie du Parti communiste déduit, selon Sartre, le monde "avec l'homme dedans à un système d'objets reliés entre eux par des rapports universels."[126]

La violence que le Parti fera subir, sera une violence effectuée sur des hommes-objets qui ne comptent que comme une des propositions dans une formule mathématique.

> HUGO: La politique est une science. Tu peux démontrer que tu es dans le vrai et que les autres se trompent. (Mains sales, 177)

Par ce fait le Parti annule la subjectivité en lui-même et en autrui, par rapport à l'Etat dont il se revendique. Il devient l'instrument d'ordres supérieurs qu'il impose à son tour à ses membres comme extension du grand rouage étatique:

> HUGO: Olga et toi, vous m'avez tout appris et je vous dois tout. Pour moi, le Parti, c'est vous.
> LOUIS: Il pense ce qu'il dit? (Mains sales, 51)

Il ne s'agit plus de considérer l'individu en dehors du Parti. Le Parti, c'est tout et rien n'existe extérieur à "cet immense fuseau de lumière"[127] d'après l'expression de Brunet dans La Mort dans l'âme. Il engloutit l'individualisme, mais en même temps ses dirigeants et la bureaucratie "sont victimes de l'objectivité comme le bourgeois est victime du capital."[128] L'histoire elle-même est réduite à des données objectives qui prétendent éliminer la praxis individuelle. A la dialectique qui laisse intacte la subjectivité dans le sens où l'homme s'impose par sa praxis à l'histoire qui, elle, la lui reflète, se substitue ce que Sartre appellera plus tard la Raison analytique, ". . . c'est-à-dire le moment où la réalité est envisagée comme inerte, système constitué, structure figée des rapports Homme(s)-Homme(s),

Homme(s)-Nature, Homme(s)-Institution":[129] elle supprime la praxis ou subjectivité, l'action totalisatrice. Devenu science et technique, le processus historique suit les lois rigoureuses qu'on applique à la matière. Dans ce monde d'objectivité, la subjectivité qui se détache de lui, figure sous le nom de traîtrise. "Objectivement," dit Louis alors, "c'est un traître" (Mains sales, 50). Le système objectiviste requiert que la subjectivité, cette "tare constitutionnelle" soit éliminée. "Les traîtres mêmes," selon Sartre, "sont dans l'ordre et concourent à le maintenir; l'ordre n'a jamais été troublé."[130] On songe évidemment à Nizan qui lors du pacte Staline-Hitler quittait le parti et devenait, pour le communiste, traître, et on songe à Tito qui suivait une autre voie au socialisme que celle préscrite par l'Union soviétique.

En ce qui concerne Hoederer il ne s'agit même plus de savoir si sa condamnation est motivée historiquement, objectivement alors. C'est l'acte qui le condamne, l'acte libre d'une subjectivité qui est coupable de ne pas vouloir suivre les directives du Parti. Le Parti est parvenu à un tel degré d'ossification et de dépendance qu'il a annulé le libre jugement sur n'importe quelle situation. C'est là sa pureté qui ne permet aucun compromis sauf sanctionné par l'Etat. Et c'est cette intransigeance à laquelle s'identifie l'intellectuel bourgeois Hugo qui confond l'intransigeance et la pureté:

> . . . aux environs de 1947, écrit F. Jeanson, la pensée de Sartre est précisément ce qui manque au parti communiste, tout comme le parti communiste est ce qui manque à la pensée de Sartre. La "force" de celle-ci demeure hypothétique par un certain idéalisme, cependant que le "réalisme" de celui-là s'en remet plus volontiers à l'Orthodoxie . . . qu'à la libre réflexion de conscience.[131]

L'orthodoxie résiste au changement et à la critique à l'encontre du libre examen de la situation tel que le pratique le militant Hoederer qui rétablit la juste mesure entre les deux en dépassant, par sa vision dialectique, à la fois l'idéalisme, et ce que Sartre appelle "la période théologique"[132] de l'étatisme communiste. Amené à l'action par la simple considération objective de la situation, Hoederer ne recule pas devant le compromis et la violence, s'ils sont exigés par l'histoire. Lénine, dans La Maladie infantile du communisme--cette maladie qui se manifeste dans le refus inconditionné du parti de gauche de pactiser avec un parti réactionnaire--fait la distinction entre le compromis nécessité par la situation objective tel que le pratique Hoederer, et celui du traître attribuant son intérêt personnel à la cause historique, tel Hugo.

Le règne du compromis comme celui de la violence ouvre la voie à celui des moyens et de la fin qui, à l'encontre de la morale abstraite de Kant--nous l'avons dit--réclame une morale d'efficacité. Mais toute politique comporte des risques, puisqu'elle "invoque non le présent mais l'avenir; non les actes mais les intentions."[133] C'est parce qu'elle est faite par la liberté humaine que l'histoire n'évolue pas selon une logique abstraite. Aussi Hoederer défend-il sa politique de compromis contre celle du non-compromis de Hugo qui est, tout compte fait, tout aussi valable du point de vue de la situation historique que celle de la réconciliation temporelle de Hoederer:

> HUGO: Le Parti a un programme: la réalisation d'une économie socialiste, et un moyen: l'utilisation de la lutte des classes. Vous allez vous servir de lui pour faire une politique de collaboration de classes dans le cadre d'une économie capitaliste. Pendant des années vous allez mentir

> ruser, louvoyer, vous irez de compromis en compromis; vous défendrez devant nos camarades des mesures réactionnaires prises par un gouvernement dont vous ferez partie. (Mains sales, 190)

Jean Augerra allait de compromis en compromis, victime finalement du règne des moyens, Hoederer le suit.

Ce qui sépare l'aperçu de Hoederer de celui de Hugo, à part leur concept différent politique, c'est une distinction dans l'intention de l'un et de l'autre, puisque Hoederer, lui, prendra le pouvoir à tout prix, tandis que Hugo ne veut pas qu'il soit pris "à ce prix" (Mains sales, 190). Etant donné que toute politique est par essence immorale, on pactise temporellement avec l'immoralité qui est un moyen pour être supprimée dans l'avenir:

> HOEDERER: . . . Le mensonge, ce n'est pas moi qui l'ai inventé: il est né dans une société divisée en classes et chacun de nous l'a hérité en naissant. Ce n'est pas en refusant de mentir que nous abolirons le mensonge: c'est en usant de tous les moyens pour supprimer les classes.
> HUGO: Tous les moyens ne sont pas bons. (Mains sales, 193)

Il y a un déterminisme historique dont Hugo fait abstraction bien qu'il en ait hérité, lui aussi. Si Hoederer envisage le changement par rapport à ce déterminisme et qu'il admet avoir intériorisé, tel Jean Aguerra, l'aliénation et la violence subies par l'histoire, il les prend comme point de départ de son action, libre projet pour les dépasser. L'aliénation subie lui sert de tremplin pour l'abolir. Ainsi la fin justifie les moyens, mais puisque la fin n'est jamais sûre, ne serait-il pas possible que l'agent historique produise une violence tournante qui se perpétue, comme dans L'Engrenage. Et ne serait-il pas possible que le moyen employé pervertisse la fin envisagée?

> . . . le moyen utilisé, dit Sartre ailleurs, introduit dans la fin une altération qualitative et qui, par conséquent, n'est pas mesurable.[134]

Il y a la possibilité d'un échec même dans la recherche d'un absolu dans l'avenir qui donne à l'entreprise humaine un caractère tragique. Bien que Hoederer "aime les hommes pour ce qu'ils sont. Avec toutes leurs saloperies et tous leurs vices," et qu'il aime "la lutte désespérée qu'ils mènent chacun contre la mort et contre l'angoisse" (Mains sales, 196), cela ne le dispense pas de faire régner la terreur:

> HOEDERER: . . . . Moi, j'ai les mains sales. Jusqu'aux coudes. Je les ai plongées dans la merde et dans le sang. Et puis après? Est-ce que tu t'imagines qu'on peut gouverner innocemment? (Mains sales, 194)

La contradiction est dans la violence historique, une contradiction que Sartre exprime dans un de ses textes:

> Imaginons qu'un parti révolutionnaire mente systématiquement à ses militants pour les protéger contre les incertitudes, les crises de conscience, la propagande adverse. La fin poursuivie est l'abolition d'un régime d'oppression, mais le mensonge est lui-même oppression. Peut-on perpétuer l'oppression sous prétexte d'y mettre fin? Faut-il asservir l'homme pour mieux le libérer? On dira que le moyen est transitoire. Non, s'il contribue à créer une humanité mentie et menteuse, car alors les hommes qui prendront le pouvoir ne sont plus ceux qui méritaient de s'en emparer.[135]

Est-ce que ceci ne serait pas une condamnation même de Hoederer et d'Olga qui, eux aussi, asservissent l'homme dans un but imaginaire pour le libérer.

Hoederer lui opprime pour supprimer l'oppression, mais étant donné que nul ne peut gouverner innocemment la prise de pouvoir du Parti communiste préconisée par Hoederer, reproduira nécessairement la

violence. Par conséquent il faudrait imaginer une disparition même du concept de gouvernement afin qu'on parvienne à une société sans classes, sans Etat.[136]

Sartre lui-même semble hésiter entre une violence progressive et l'impératif catégorique de Kant, "Le Sermon sur la Montagne,"[137] comme Merleau-Ponty l'appelle ironiquement, et que Hugo prétend suivre à l'encontre de Hoederer. Mais l'adoption d'une morale pure mène à la violence pure. Puisqu'elle n'est pas sanctionnée par l'histoire passée, elle ne s'appuie pas non plus sur un avenir à transformer. Par contre pour le militant "tout projet de changer le monde est inséparable d'une certaine compréhension qui dévoile le monde du point de vue du changement que l'on veut y réaliser."[138] La compréhension du passé par rapport à l'avenir est contenue nécessairement dans son projet, tandis que l'anarchiste fait abstraction de la dimension historique. Issu de la bourgeoisie, pourrait-on dire, il en a hérité le désir de ne pas changer le monde mais de le maintenir tel qu'il est:

> HOEDERER: Vous autres, les intellectuels, les anarchistes bourgeois, vous en tirez prétexte pour ne rien faire. Ne rien faire, rester immobile, serrer les coudes contre le corps, porter des gants. . . . (Mains sales, 194)

En quittant sa classe pour s'associer à la cause révolutionnaire, Hugo adopte sa notion de violence, mais puisqu'il ne veut pas transformer le monde, sa violence s'en détache. Elle devient d'autant plus excessive qu'elle provient d'une conscience qui réduit en idée l'univers et s'acharne sur des principes au lieu de vouloir considérer l'humain.

> HOEDERER: . . . Peux-tu rayer cent mille hommes d'un trait de plume?
> HUGO (péniblement.): On ne fait pas la révolution avec des fleurs.

> HOEDERER: Eh bien?
> HUGO: Eh bien, tant pis!
> HOEDERER: Tu vois! Tu vois bien! Tu n'aimes pas les hommes, Hugo. Tu n'aimes que les principes.
> HUGO: Les hommes? Pourquoi les aimerais-je? Est-ce qu'ils m'aiment? (Mains sales, 195)

Hugo préfère les principes aux êtres humains puisque, entre lui et les autres il n'y a pas de réciprocité. Le manque de réciprocité qui décide Hugo à entrer au Parti pour remplir ce manque est corrélatif de son idéalisme qui l'enfonce dans la solitude. Délaissé, injustifié, il se sent de trop et le Parti ne lui est d'aucun secours puisqu'il ne sait rien faire de ses problèmes personnels qu'il a emportés de sa classe d'origine et qui ne contribuent qu'à prolonger la méfiance du prolétariat. L'exclusion est mutuelle. Hugo porte le signe de son héritage bourgeois comme un crime sur sa figure. S'il veut le supprimer, c'est que les autres ne le lui permettent pas, et c'est qu'il le leur rappelle lui-même:

> HUGO: J'ai lutté, je me suis humilié, j'ai tout fait pour qu'ils oublient, je leur ai répété que je les aimais, que je les enviais, que je les admirais. Rien à faire! Rien à faire! Je suis un gosse de riches, un intellectuel, un type qui ne travaille pas de ses mains. (Mains sales, 94)

La véritable réciprocité ne se fait ni par l'envie, ni par l'admiration qui sont des sentiments d'infériorité excluant *a priori* toute communication et qui se métamorphosent d'ailleurs aisément en sentiments de supériorité comme une des formes que prend l'infériorité.

> HUGO (à Jessica): Je ne lui ai pas caché que j'avais mon doctorat mais je lui ai bien fait comprendre que je n'étais pas un intellectuel et que je ne rougissais pas de faire un travail de copiste. (Mains sales, 62)

Toutefois l'intellectuel bourgeois cherche à s'enfoncer dans la réalité qui lui est proposée par la vision dialectique de Hoederer qui laisse intacte une liberté qui s'achemine vers la libération par la praxis révolutionnaire et se définit à la fois par rapport à l'histoire d'où elle se situe. La morale abstraite rencontre une éthique concrète, à savoir celle qui pose une valeur par rapport à un ordre futur. La tentation de renoncer à la morale et à la liberté abstraites et de délaisser le jeu de la pure liberté pour céder à cette vision historique est détruite par un hasard. Hugo découvre que Hoederer est en train d'embrasser sa femme et le tue. Tout en admettant le manque de conviction politique de son acte, il en transforme la signification dès qu'il apprend le changement de la politique du Parti qui a rapproché son action de celle de Hoederer. Par là il demeure assujetti à sa vision éthique qui refuse tout compromis et détruit en lui, plutôt que de revendiquer l'oeuvre de Hoederer, bien qu'il dise:

> HUGO: Un type comme Hoederer ne meurt pas par hasard. Il meurt pour ses idées, pour sa politique; il est responsable de sa mort. (Mains sales, 244)[139]

. . . et qu'il veuille lui donner la mort qui lui convient. . . . Le reste est du théâtral, un dernier "moment parfait" où lui, comme les anarchistes, pour citer Sartre, "encore vivants et déjà morts . . . se sentiront devenir pour les autres ce qu'ils étaient pour eux-mêmes."[140] Le geste final de Hugo qui laisse l'anarchisme intact est, comme celui d'Oreste, une libération totale, une violence que Sartre lui-même préconise ici et là.

L'intellectuel petit-bourgeois Hugo, conscience malheureuse, qui circule entre deux mouvements adverses qui se le renvoient l'un

l'autre, entre la bourgeoisie et le prolétariat représenté par le Parti, est incapable de s'accrocher. Contestateur de la bourgeoisie comme Sartre, il ne peut pas pour autant effacer ses origines. Le père qu'il renie en vain, l'autre en lui, il le remplace par un père-substitut, d'abord le Parti, ensuite Hoederer. C'est pour s'oublier, pour oublier ses origines, son sur-moi alors, qu'il est entré au Parti.

"Eût-il vécu," dit Sartre dans Les Mots, "mon père se fût couché sur moi de tout son long et m'eût écrasé."[141] Lui, Sartre, pense être sans sur-moi. Mais comme l'affirme Merleau-Ponty, Sartre a dû apprendre, "que nul n'est sans racines, et que le parti pris de n'en pas avoir est une autre manière de les avouer."[142] Ainsi c'est chez les autres, dans son oeuvre dramatique et dans ses études sur Baudelaire, Genet et Flaubert que ce sur-moi surgit avec d'autant plus de force que Sartre tente de le nier quant à lui.

Or le sur-moi qui semble manquer à Sartre, hante son personnage Hugo. Il l'a intériorisé comme Frantz von Gerlach porte en lui cet Autre sacré, le Père. La tentative constante d'une libération de cette aliénation particulière, est vouée à l'échec. "Il est à peu près certain," dit Hugo de son père, "qu'il porte la responsabilité de ma vie" (Mains sales, 135). Désormais c'est l'autre en lui qui est le mobile de ses actions de sorte qu'une violence subie dès son enfance agit en lui qui détermine ses rapports avec autrui. Incapable de dépasser le monde bourgeois dont le père est le représentant, il extériorise son aliénation. En tuant Hoederer qui l'a adopté et qu'il a à son tour adopté, c'est l'autre en lui qui le rend assassin, pour

qu'il liquide le père-substitut. Mais on ne se sépare pas impunément de son sur-moi. Il commence à ronger Hugo pour le jeter finalement dans la mort. Tout comme Frantz, emprisonné par la présence d'autrui en lui qui ne s'en libère que par la mort, Hugo, en tuant Hoederer, se suicide à son tour. L'autre en lui l'a rendu absolument autre. Pour retrouver une liberté totale qu'il ne trouve que dans la mort, il annule l'autre en lui en annulant lui-même. Le crime passionnel de Hugo, de ce point de vue, c'est en premier lieu un crime contre lui-même en tant qu'autre.

Comme le lien entre le père et le fils n'est pas transcendé, Hugo se retourne constamment vers son passé qu'il porte littéralement avec lui. Il devient par là-même l'homme du passé hanté par ses souvenirs, et en même temps il est l'homme de l'imaginaire. On songe au portrait que Sartre fait de "l'homme ligoté," Jules Renard:

> Il s'est tu, il n'a rien fait. Son entreprise fut de se détruire. Saucissonné, bâillonné par sa famille, par son époque et son milieu, par son parti pris d'analyse psychologique, par son mariage, stérilisé par son Journal, il n'a trouvé de ressources que dans le rêve.[143]

Hugo se constitue donc sur le mode de l'imaginaire et du jeu, jouant avec Jessica à l'assassinat et à l'amour. Son échec est triple. Il ne dépasse pas l'univers bourgeois de son père; son individualité ne s'efface pas au profit du Parti qui lui permettrait d'accéder enfin à l'âge d'homme et finalement il veut se faire reconnaître par autrui comme anarchiste-héros, mais dans l'univers de la praxis révolutionnaire le terrorisme est fini et Hugo finira par devenir un déchet oubliable du Parti, le bourgeois qui n'a pas pu s'oublier.

Idéalisme bourgeois, matérialisme et praxis révolutionnaire se confrontent dans Les Mains sales. Si Sartre y indique encore la possibilité d'"une absorption et [d']une assimilation de la classe d'oppression par la classe opprimée,"[144] qu'il préconise dans Matérialisme et révolution, il présente aussitôt son échec. Le socialisme et l'avenir rongent la bourgeoisie qui est censé se détruire elle-même comme le veut Henri Lefebvre, par exemple: "Ce 'mauvais côté' ronge et détruit l'existant, cause sa décadence et sa crise, amène l'apparition des éléments d'une nouvelle réalité."[145] La bourgeoisie entraîne nécessairement dans sa mort des représentants du socialisme, mais néanmoins la désintégration et la destruction n'arrêtent pas le cours du monde et de l'histoire. L'esprit de la révolution continue à vivre dans ceux qui poursuivent l'oeuvre commencée par Hoederer. La mort de Hoederer n'est qu'un accident regrettable, puisque "l'entreprise qui le définit excède de loin la durée d'une vie; il travaille donc sans cesse au-delà de sa propre mort et sa disparition ne modifiera pas le processus historique pas plus que son apparition ne l'a modifiée; sa volonté lui survivra, que le Parti lui avait un instant prêtée, elle continuera l'ouvrage sans lui."[146]

Le "malentendu" entre lui et le Parti n'est un malentendu qu'en apparence, la traîtrise une traîtrise qu'en apparence dans le sens où à la longue le Parti reprend son oeuvre même. Seule la tentative d'assimilation du bourgeois se mue en échec.

4 Le Mal, le Bien et l'histoire: Le Diable et le bon Dieu

Dans le théâtre de Sartre l'individu reste ou bien à l'écart de l'histoire, ou bien il s'intègre dans l'histoire comme agent qui la transforme et par laquelle il se transforme à son tour. Le fait historique s'accentue dans le théâtre de Sartre dès qu'il trouve une juste mesure entre une vision de l'homme provenant toujours de son ontologie et les forces socio-politiques qui transforment et façonnent l'individu. Néanmoins l'accent reste mis sur l'individu qui est le centre où se rencontrent les contradictions de toute une époque. Dans Le Diable et le bon Dieu par exemple, Sartre n'abandonne aucunement l'ontologie pour l'histoire. Même si l'histoire s'y dévoile dans toutes ses contradictions et sur un plan plus vaste que celui des premières pièces, le personnage Goetz, modelé d'après le "Saint Genet" de Sartre, qui se meut entre le Bien et le Mal, autrefois d'ailleurs l'en-soi et le pour-soi, reste le centre de référence. C'est par rapport à lui que les autres, que ce soient Nasty et les paysans, l'aristocratie et le clergé ou finalement l'anarchiste Karl, comme parties intégrantes de l'histoire, se définissent. C'est Goetz qui figure comme l'élément dispersif, séparateur des divers groupes et comme élément unificateur au moment où il entame la synthèse entre le Mal et le Bien, entre la liberté et la facticité. Tant que Goetz sépare le Mal du Bien il symbolise la sérialisation de la guerre des paysans même, sans que son intégration finale dans l'histoire puisse pourtant sauver la guerre.

Le Mal, la première étape de Goetz pourrait s'exprimer par les paroles de Caligula, de telle sorte:

> Je vis, je tue, j'exerce le pouvoir délirant du destructeur, auprès de quoi celui du créateur paraît une singerie.[147]

Caligula, saisi dans le piège de l'absurde, récuse son être humain pour s'égaler aux dieux, sinon pour les surpasser. De la révolte de Caligula contre l'absurde, la condition humaine et la création entière, surgira le désir d'une destruction universelle, faute de faire naître un univers vivable face à l'absurde. La démesure que Caligula professe pour dépasser l'absurdité non-dépassable du monde et qui tente de fonder par une logique "irréfutable" le Bien absolu, mène à l'anéantissement du monde humain.

Goetz aussi est en quête de la démesure dans le Mal, mais à l'encontre de Caligula, son entreprise, au lieu de provenir de l'absurde, dépend d'une détermination sociale, sa chute dans le monde d'autrui:

> GOETZ: . . . . Nous <u>ne sommes</u> pas et nous <u>n'avons</u> rien. Tous les enfants légitimes peuvent jouir de la terre sans payer. Pas toi, pas moi. Depuis mon enfance, je regarde le monde par un trou de la serrure: c'est un beau petit oeuf plein où chacun occupe la place qui lui est assignée, mais je peux t'affirmer que nous ne sommes pas dedans. Dehors! Refuse ce monde qui ne veut pas de toi! Fais le Mal: tu verras comme on se sent léger. (<u>DBD</u>, 57)

Un premier refus provenant d'autrui est à l'origine de la révolte d'une conscience qui le revendique à son tour après l'avoir subi. Bariona refuse Dieu puisque Dieu le refuse. La chute d'une plénitude originelle dans l'univers contingent a consolidé le défi contre celui qui l'a fait "tomber." Oreste va plus loin. Sans qu'il subisse un

refus premier, sinon cet abandon premier qui l'affirme dans sa liberté abstraite, il refuse son adhérence à un univers qui se revendique du "Bien" laissant le monde dans l'ignorance et la terreur. Hugo, lui aussi, sans parvenir à l'âge adulte, conscience malheureuse, qui est incapable de s'assimiler au Parti et incapable d'annuler ses origines, extériorise un refus subi, par un suicide final. Comme Henri de Morts sans sépulture, il glisse "hors du monde et il est resté plein, comme un oeuf" (Morts, 113). Le glissement hors du monde, ou bien par la mort ou bien par un refus social, signifie en tout cas mourir, soit au sens littéral, soit au sens figuré.

Comme l'est le cas de Genet, mourir pour Goetz c'est naître autre, c'est subir une métamorphose, tel Gregor Samsa qui se réveille un beau jour pour se trouver transformé en vermine. Pour Goetz cette métamorphose dépend d'autrui qui lui défendra désormais l'accès à la société pareil à l'Ange qui interdit à Adam et Eve le retour au paradis. Le péché de Goetz c'est sa bâtardise. En dehors de la norme elle relève de l'anti-nature, de l'anti-social, puisqu'elle bascule l'équilibre social. Toute une société lui impute cette mauvaise nature qui le constitue autre que les autres, autre que tous sans aucune ressemblance possible:

> L'ARCHEVEQUE: C'est un bâtard de la pire espèce: par la mère. Il ne se plaît qu'à faire le mal.
> GERLACH: C'est une tête de cochon, un bâtard: il aime à faire le mal. (DBD, 17)

L'expulsion hors du "Bien," hors de la plénitude, de la société alors, qui figure comme le châtiment d'une faute originelle qu'il a héritée sans en être le créateur, il la subit alors comme sa nature

déchue. "On songe," écrit Sartre ailleurs, "à la prédestination calviniste qui laisse au méchant l'entière responsabilité du Mal tout en lui ôtant la possibilité de faire le Bien" (Genet, 25).

Avec Goetz Sartre a créé un personnage qui figure comme le centre où se rencontrent les divers systèmes théologiques, notamment celui du protestantisme et qui, à leur tour, s'inscrivent dans le social et s'intègrent, en fin de compte, dans la philosophie sartrienne. En même temps Goetz est le personnage qui "suit un chémin de la liberté: il mène de la croyance en Dieu à l'athéisme, d'une morale abstraite sans lieu ni date à un engagement concret."[148]

Les problèmes que Sartre pose alors dans Le Diable et le bon Dieu sont posés dans le cadre de la théodicée. D'après Leibniz, le Mal, la souffrance, la laideur et le malheur sont l'imperfection nécessaire au meilleur des mondes comme le présente Heinrich d'abord:

> HEINRICH: Rien n'arrive sans la permission de Dieu et Dieu est la bonté même; donc ce qui arrive est le meilleur.
> LA FEMME: Je ne comprends pas.
> HEINRICH: Dieu sait plus de choses que tu n'en sais: ce qui te paraît un mal est un bien à ses yeux parce qu'il en pèse toutes les conséquences. (DBD, 21)

La création du Mal revient dès lors à Dieu qui permet que la souffrance existe pour un plus grand Bien que, dans notre ignorance, nous ne reconnaissons pas comme tel. Comme pour Candide, instruit par Pangloss du meilleur des mondes possibles, le Mal pour Heinrich se mue en impératif nécessaire à la perfection ainsi que le veut Dieu. "Permettre le mal," disait Leibniz, "comme Dieu le permet, c'est la plus grande bonté,"[149] car, "un monde sans Judas eût été peut-être un monde sans Jésus-Christ."[150] Chez Sartre le traître et le saint, Judas et le Christ, céderont leur règne à l'homme historique.

Dans la théodicée le mal devient le moyen qui révèle la beauté de la perfection. Heinrich, "fait comme un rat," l'"élu . . . que le doigt de Dieu coînce contre un mur" (DBD, 52-53), pense être celui que Dieu a choisi pour glorifier tout particulièrement le parfait dans l'imperfection.

Mais si Dieu a permis le péché, c'est que le coupable n'en est pas moins coupable; il porte l'entière responsabilité de son égarement. Heinrich reprend ses deux postulats: Dieu permet le péché dans le meilleur des mondes et, à la fois, conforme à la justice suprême, vient de châtier le coupable responsable dans un enfer éternel. Aussi Heinrich prétend-il être l'élu de Dieu tout en sachant qu'il s'est élu lui-même:

> HEINRICH: . . . Allons, j'ai menti: je ne suis pas son élu. Pourquoi le serais-je? Qui me forçait à sortir de la ville? Qui m'a donné mandat de venir te trouver? La vérité, c'est que je me suis élu moi-même. (DBD, 53)

Dieu permet la souffrance mais l'homme en est responsable tout en se définissant par rapport à ses desseins incompréhensibles. Ainsi Heinrich s'agite-t-il entre ce déterminisme divin et la liberté qui est son lot. Lorsque son concept rentre enfin dans celui du protestantisme luthérien, par rapport à l'Eglise il n'est pas seulement le traître "Judas Iscariote," comme l'appelle l'évêque à l'égard de la désertion de ses co-religieux, il l'est surtout dans la mesure où il prêche, tel Luther, autre "prêtre-apostat," l'hérésie protestante:

> HEINRICH: Nous sommes tous également coupables, bâtard, nous méritons tous également l'Enfer, mais Dieu pardonne quand il lui plaît de pardonner.
> GOETZ: Il ne me pardonnera pas malgré moi.
> HEINRICH: Misérable fétu, comment peux-tu lutter contre sa miséricorde? (DBD, 108)

Heinrich expose la pensée de la Réforme de Luther, le concept de l'homme infiniment pécheur, incapable de sortir du péché sans le secours, sans la grâce de Dieu. Les bonnes oeuvres, ou dans le cas de Goetz, les oeuvres mauvaises, ne méritent ni les unes ni les autres que l'homme soit élevé vers Dieu; la profondeur du Mal est telle que seule la grâce de Dieu peut racheter le pécheur, avec pour Heinrich, le secours de la foi, censée être "l'oeuvre de l'esprit en nous,"[151] mais qui, pour notre prêtre, est devenue une coquille vide:

> HEINRICH: . . . je crois que tout arrive par vos décrets, même la mort d'un enfant et que tout est bon. Je le crois parce que c'est absurde! Absurde! Absurde! (DBD, 26)

Pécheur, Goetz incarnera cette nature déchue qui, d'après Saint Augustin, nous est reléguée en héritage de la première faute commise. Dans la révolte Goetz suit sa nature déchue, transgressant la loi de Dieu, devenant tour à tour Caïn et Judas le tentateur qui engage autrui à faire le Mal. Il se proclame être ce seul homme dont parle Saint Paul par qui "le péché est entré dans le monde" (Rom. V, 12). Il se proclame unique dans ses actes et dans sa révolte:

> GOETZ: Haine et faiblesse, violence, mort, déplaisir, c'est ce qui vient de l'homme seul, c'est mon seul empire et je suis seul dedans. (DBD, 105)

"Vous serez comme des dieux" (Gen. III, 5), disait le serpent à Eve, et pour s'égaler à Dieu, pareil à Caligula, Goetz, en renversant la proposition, rivalise en méchanceté avec la bonté de Dieu. Aussi Goetz innocente-t-il Dieu, comme Nasty et à l'encontre de Heinrich qui lui relègue, à part toute sa bonté, sinon la responsabilité au moins la permission du mal dans le monde:

> HEINRICH: Seigneur, tu as maudit Caïn et les enfants de Caïn: que ta volonté soit faite. (DBD, 40)

Ou bien le Mal est dans les desseins de Dieu alors, ou bien il est notre libre choix contre le Bien qui seul est dans l'entendement divin. La théodicée dans l'interprétation de K.A. Horst exprime ainsi l'un et l'autre concept:

> Die Theodizee besagt, dass entweder das Böse mit der vollkommenen Güte Gottes unvereinbar ist und folglich schwinden muss, je mehr diese erkannt wird, oder dass das Böse im Weltganzen einen dialektischen Zweck erfüllt, indem es dem Guten als Reiz und Stachel dient.[152]

Le premier postulat est repris par Nasty qui ne peut pas concilier la méchanceté des hommes avec l'infinie bonté de Dieu:

> NASTY: Soutiendras-tu que Dieu permet ces deuils et ces souffrances inutiles? Moi, je dis qu'il est innocent de tout. (DBD, 24)

Selon sa vision l'homme est responsable du mal et du bien de sorte que sa culpabilité provient de sa seule liberté. Le mal cesse d'être métaphysique pour se poser en termes de politique et de morale. Il devient une étape qu'il est à l'homme de dépasser afin qu'il parvienne à la cité des fins. Par suite le bien se détache du règne des abstractions pour devenir la fin dernière de la destination de l'humanité. Une soi-disant concrétisation du Bien absolu, qui, lui, est néanmoins relégué à un avenir incertain, se métamorphose par là-même, comme dans L'Engrenage, en imaginaire puisque "le Bien sans le Mal," écrit Sartre ailleurs, "c'est l'Etre parmédien, c'est-à-dire la Mort; et le Mal sans le Bien, c'est le Non-Etre pur."[153] La "cité de Dieu" est inconcevable sinon qu'elle est de l'imaginaire; elle est une abstraction de notre être temporel, de notre être-situé et substituera au mouvement l'éternel repos. La "cité de Dieu" où "tous les hommes sont égaux et frères, tous sont en Dieu et Dieu est en tous" (DBD, 95),

cette cité comme la Cité du Soleil de Goetz illustrent, pour parler avec Claude Launay, "simplement la rêverie utopiste du seizième siècle, le siècle par excellence de l'utopie, celle de Thomas More comme celle de Campanella,"[154] mais elle éclaire au-delà du rêve utopiste d'antan, un mythe de notre temps dont Sartre est loin de se distancier, à savoir celui de la société qui arriverait à un but de son évolution où elle serait en harmonie avec un idéal, pour nous irréalisable, qu'elle se propose.

De même que Nasty, Goetz disculpe Dieu de la responsabilité du mal:

> GOETZ: . . . Oui, Seigneur, vous êtes l'innocence même: comment concevriez-vous le Néant, vous qui êtes la plénitude? (DBD, 105)

On songe au rationalisme classique qui fait que "Dieu, l'être suprême, est aussi la suprême valeur; et une chose a d'autant plus de perfection qu'elle a plus de réalité."[155] Il s'ensuit que le Mal n'est pas, ou, comme le déclare Jupiter dans Les Mouches, il n'est qu'"un faux fuyant," un trompe-l'oeil, une illusion.

Sartre place le mal en fin de compte sous le signe de la liberté dans le monde de l'autre. Investi par autrui, par son hérédité vicieuse, Goetz intériorise cette nature aliénatrice qu'il réclame désormais des autres et contre les autres:

> GOETZ: . . . Curé, je me suis fait moi-même: bâtard, je l'étais de naissance, mais le beau titre de fratricide, je ne le dois qu'à mes mérites. (DBD, 59)

Etant méchant "par nature," Goetz fait le Mal. Comme le faire rentre dans le domaine de la liberté il échappe par là même à cet être qui lui est conféré par autrui. La légèreté qu'il découvre lorsqu'il

fait le mal, c'est la légèreté d'une liberté à qui manque, commme à celle de Bariona, à celle d'Oreste et à celle de Hugo, le poids de la situation. Elle est celle du jeu qui n'a pas d'autre principe qu'elle-même et ne se soucie pas de ses conséquences possibles. Le Mal est acte créateur contre la création qui se réclame du Bien, de l'Etre. Aussi le Bien est-il antérieur au Mal comme l'en-soi est antérieur au pour-soi, de sorte que la connaissance du Mal implique la connaissance du Bien, tel que l'exprime Goetz:

> CATHERINE: Et pourquoi faire le Mal?
> GOETZ: Parce que le Bien est déjà fait.
> CATHERINE: Qui l'a fait?
> GOETZ: Dieu le Père. Moi, j'invente. (DBD, 81)

On pourrait dire que le Mal est le parasite du Bien, le non-être qui ronge l'être, où si l'on veut le pour-soi qui s'arrache à l'en-soi. En se référant au Mal Sartre évoque cette liberté totale qu'il réserve dans L'Etre et le néant au pour-soi:

> Par mal on entend donc à la fois l'Etre du Non-Etre et le Non-Etre de l'Etre. (Genet, 31)

Par suite le Mal s'invente et, acte gratuit, devient une oeuvre imaginaire qu'une liberté crée ex nihilo pour créer sa propre nature:

> GOETZ: Torture et pendaison... Torture et pendaison... que c'est monotone. L'ennui avec le Mal, c'est qu'on s'y habitue, il faut du génie pour inventer. Cette nuit, je ne me sens guère inspiré. (DBD, 98)

Le Mal, nous l'avons dit, est le parasite du Bien: il ne serait point concevable sans le Bien, et il a besoin du Bien qui lui donne l'existence, comme la conscience imageante a besoin de la réalité pour qu'elle puisse imaginer. Attendu que le Mal est projection[156] selon Sartre et que l'objet ennemi est l'autre, Goetz, cet autre,

exhibera, tel Narcisse, sa nature qu'il veut être sanctionnée par les autres, mais à laquelle il échappe précisément par sa liberté, de sorte qu'il échappe à ceux qui ont fait de lui cet objet ennemi. Il est liberté mais il veut être cette nature: s'il veut être cette nature absolument, c'est qu'elle ne sera sanctionnée absolument que par Dieu, par le Bien absolu:

> GOETZ: . . . Dieu m'entend, c'est à Dieu que je casse les oreilles et ça me suffit, car c'est le seul ennemi qui soit digne de moi. Il y a Dieu, moi et les fantômes. C'est Dieu que je crucifierai cette nuit sur toi et sur vingt mille hommes parce que sa souffrance est infinie et qu'elle rend infini celui qui le fait souffrir. (DBD, 97)

En voulant atteindre à l'infini, Goetz se distancie de l'humanité et touche à l'inhumain. Il joue à la fois devant le regard absolu la comédie du Mal pour se sentir être le méchant, et tout en niant le monde, lui substitue, tel Bariona, un univers imaginaire, où il rencontre un regard imaginaire. L'imaginaire, n'est-il pas, poussé à l'extrême, et par la négation de la réalité, par essence inhumain pour Sartre?

Tel que "le Dieu de Genet, c'est Genet lui-même" (Genet, 139), le Dieu de Goetz, pourrait-on dire, c'est Goetz: une conscience réfléchie qui, ayant relégué hors de lui la conscience réflexive dans un ciel abstrait, tente de saisir son Ego sacré pour devenir le "monstre tout à fait pur" (DBD, 97) qu'il veut être. Par autrui il devient l'acteur qui fait des gestes de comédien devant des "fantômes indignés" (DBD, 66):

> CATHERINE: C'est vrai, cabotin, que ferais-tu sans public? Je bois aux fantômes. . . . (DBD, 67)

Acteur, comme Hugo, Goetz joue son être méchant devant une absence, voire devant lui-même. On songe aux Argiens, qui jouent leur être coupable devant les morts-absents. Goetz est le regard qui se pose sur son être regardé, la conscience réflexive qui se pose sur la conscience réfléchie, le spectateur qui vise le spectacle Goetz, le bourreau qui est sa propre victime, l'"héautontimorouménos":

> CATHERINE: Tu as mal?
> GOETZ: De quoi te mêles-tu? (Un temps.) Le Mal, ça doit faire mal à tout le monde. Et d'abord à celui qui le fait. (DBD, 80)

Le Mal doit atteindre l'autre pour qu'il en souffre. Intériorisé c'est l'autre en lui-même qu'il tente de saisir, pour se l'approprier. Le rapport du bourreau à sa victime, dont Morts sans sépulture fournit une première analyse, devient, dans le cas de Goetz, un concept intériorisé. En général le bourreau veut atteindre, à travers la liberté, la chair de sa victime pour qu'elle renie, par sa propre volonté, cette liberté et qu'elle devienne chair absolument, voire absolument objet. Cette dualité[157] dans l'unité d'une conscience a pour but la possession de soi-même dans un rapport sado-masochiste. La Mal devient un instrument de supplice. Tout en faisant mal à autrui, on se fait mal à soi-même, en voulant souffrir de la souffrance d'autrui. Mais le moyen de s'atteindre par la souffrance d'autrui, dont on se sert, est voué à l'échec, comme l'exprime Heinrich:

> GOETZ: Tu es en sueur. Comme tu souffres!
> HEINRICH: Pas assez! Ce sont les autres qui souffrent, pas moi. Dieu a permis que je sois hanté par la souffrance d'autrui sans jamais la ressentir. (DBD, 51)

Si l'on fait souffrir pour souffrir soi-même, on doit donc nécessairement aimer ceux qu'on fait souffrir. Ce sentiment d'amour qu'on porte à autrui, dans la solitude, est d'autant plus désespéré qu'il ne s'exprime pas, et précisément à cause d'un narcissisme premier, reste sans réciprocité. Il y a, dans ce cas, un refus de l'amour dans l'amour même, et l'amour dans le refus.

Catherine la "prostituée" à qui Hermann conseille le bordel, "car," dit-il, "avec le talent que tu as dans les cuisses tu gagneras de l'or" (DBD, 63), réfléchit plutôt à Goetz cet amour désespéré, sans réciprocité. Ainsi que Heinrich reflète l'image du Mal à Goetz, Catherine lui renvoie l'image de sa propre souffrance contenue dans le refus d'aimer. Une prostituée, paria de la société--on songe à la putain "respectueuse" Lizzie--n'est par nature censée ni provoquer, ni réclamer la réciprocité amoureuse. Ainsi l'amour que Catherine porte à Goetz s'exprime dans le refus même, ce même refus qui est à l'origine de la souffrance de Goetz. Il se mue en jeu, où chacun cache à l'autre ce qu'il éprouve en vérité. Chacun fait mal à l'autre et chacun souffre du mal qu'il fait. Pour sortir du jeu, il faudrait en sortir ensemble. Lorsque Catherine sort seule, tant qu'elle ne connaît pas la réaction de Goetz, elle se protège *a priori* contre son mépris. S'il y a vulnérabilité--Phèdre donne l'exemple par excellence--elle se manifeste surtout dans l'amour. On songe à la phrase de Sartre: "Se vêtir, c'est dissimuler son objectivité, c'est réclamer le droit de voir, sans être vu, c'est-à-dire d'être pur sujet" (EN, 349). Une fois exprimé, l'aveu d'amour est aussitôt annulé et dissimulé par Catherine, qu'elle trahit tout en trahissant Goetz.

Catherine répond à l'apparence par l'apparence. Comme Heinrich elle est la victime de la société sans aucune chance de rédemption. "Animal domestique" (DBD, 71) de Goetz, elle a toutefois dépassé, par sa lucidité de paria, la situation de la femme d'intérieur représentée par Suzanne, sans encore la transcender vers l'action. Le chemin qu'elle envisage, d'aller du monde qui la refuse au couvent pour refuser le monde à son tour, est la voie du refus de Goetz et le chemin inverse que suivra Hilda.

Hilda comme Hélène de L'Engrenage inspire la réciprocité dans l'amour puisque, chez Sartre, "il n'y a de réciprocité qu'entre des consciences engagées, quelles que soient leurs situations respectives, dans une commune entreprise."[158]

Hilda, par son être réel, cerne de partout l'être imaginaire et narcissiste de Goetz qui fait souffrir pour s'atteindre comme être souffrant tandis que Hilda souffre de la souffrance d'autrui sans vouloir la fixer en elle:

> HILDA: . . . Parbleu, mon beau capitaine, tu es seul comme un riche et tu n'as jamais souffert que des blessures qu'on t'a faites, c'est ton malheur. Moi, je sens mon corps à peine, je ne sais pas où ma vie commence ni où elle finit et je ne réponds pas toujours quand on m'appelle, tant ça m'étonne, parfois, d'avoir un nom. Mais je souffre dans tous les corps, on me frappe sur toutes les joues, je meurs de toutes les morts. (DBD, 165-166)

Hilda est la liberté qui se fuit vers autrui au lieu qu'elle se questionne sur son être. Le "qui suis-je?" hante la plupart des personnages sartriens, de Lucien de L'Enfance d'un chef à Oreste, Daniel, Hugo et Goetz qui tentent tous de se créer une identité ou bien en se constituant en objet par rapport à autrui, ou bien par

rapport à eux-mêmes. Hilda, par contre, ne cherche pas son identité dans le regard des autres; elle est, au contraire, les autres, qui se déterminent par rapport à elle. Elle existe dans les autres et pour les autres et s'efface dans les autres, et, pur acte, elle transforme les autres en se transformant par eux. Goetz lui-même s'affecte de cet amour généreux qu'il regrette ne pas pouvoir absorber en lui par l'assimilation de l'autre, Hilda, assimilation non-réalisable qui accomplirait une fusion semblable à celle de l'en-soi et du pour-soi:

> GOETZ: Tu es là, tu les regardes, tu les touches, tu es chaleur, tu es lumière et tu n'es pas moi, c'est insupportable. Je ne comprends pas pourquoi nous faisons deux et je voudrais devenir toi en restant moi-même. (DBD, 190)

Hilda pratique un christianisme terrestre, celui de la charité qui est loin de s'imposer désagréablement en tant que générosité. Pour elle, "la générosité (ne) se pratique (pas) de haut en bas" (Nekrassov, 58), pour citer un passage de Nekrassov, c'est qu'elle est amour qu'elle externalise en affectant les êtres et sans avoir besoin de l'Etre. Pour aimer véritablement il faut aimer tout, "car l'on n'aime rien si l'on n'aime pas tout" (DBD, 225) de sorte qu'elle incarne l'universel dans le particulier et que le particulier devienne universel. Elle atteint ce que Goetz veut atteindre, voire que la haine se transforme en amour "pour que cet amour s'étende de proche en proche à toute l'humanité" (DBD, 125). Elle réfléchit désormais à Goetz son échec dans le Bien qu'elle reconnaît pour ce qu'il est: imposture et trahison.

Si "l'on ne peut trahir que ce qu'on aime" (Genet, 173), la trahison devient le pire des crimes imaginables. La trahison de

Goetz, celle de Heinrich reposent en effet, comme Sartre l'a expliqué dans Saint Genet, sur une complicité avec le Bien où "dans le même moment le Bien use du Mal pour atteindre le Bien et le Mal use du Bien pour atteindre un Mal pire" (Genet, 173). La promesse de l'archévêque de donner à Goetz les terres de son frère pourvu qu'il l'assassine, fait que Goetz passe du côté du Bien, en trahissant le Mal et pour que le Bien soit fait; mais par là, et tout en souillant le Bien, il parvient à un Mal pire dont le Bien est complice: le fratricide. Heinrich, lui aussi, conspire avec le Bien, l'Eglise, qui, à son tour use du traître, semblable aux pharisiens se servant de Judas pour abattre le Christ, de sorte qu'il trompe les pauvres qui l'aiment. "On est un traître quand on trahit" (DBD, 56), dit Goetz à Heinrich, qui lui répond: "On trahit quand on est un traître" (DBD, 56). Le faire et l'être s'affrontent, le faire qui permet une rédemption, l'être qui ne connaît point d'échappatoire. Mais le faire de Heinrich comme celui de Goetz n'est que l'annonciateur de l'être, de cette détermination du Bien qui expulse le Mal en le constituant dans l'autre comme autre que le Bien.

Bâtards tous les deux dans le sens où l'un se définit à la fois par l'Eglise et par les pauvres et l'autre par l'aristocratie et par le peuple, ils n'appartiennent ni à l'un ni à l'autre groupe qui se les renvoient l'un à l'autre. Tout en intériorisant ce refus, ils l'externalisent par la tentative de refuser le monde à leur tour. L'ultime refus, ce serait de le réduire en une apparence. D'où cette création éphémère de Heinrich dans l'imaginaire, qui, tout en s'irréalisant lui-même, enlève le réel au monde. Le monde devient théâtre où l'acteur

joue "devant des toiles peintes" (DBD, 55). Heinrich s'exprime par un Non perpétuel, par la négation, le refus:

> HEINRICH: Tu n'existes pas. Tes paroles sont mortes avant d'entrer dans mes oreilles, ton visage n'est pas de ceux qu'on rencontre en plein jour. Je sais tout ce que tu diras, je prévois tous tes gestes. Tu es ma créature, et je te souffles tes pensées. Je rêve, tout est mort et l'air a goût du sommeil. (DBD, 54)

Il y a une trahison ultime dans la tentative de réduire la réalité en une apparence. On lui emprunte son être pour créer un univers imaginaire qui se revendique du Bien tout en le faisant éclater vers le non-être. L'univers et l'homme se dissolvent en un simple jeu de l'imagination. On songe à l'attitude solipsiste d'un Hugo qui lui, décompose la réalité en en faisant une idée, comme Heinrich la décompose pour en faire une image, et pour "dénier, par une subtile technique de l'illusion, l'acte accompli, afin de ne point le reconnaître ni l'assumer."[159]

Heinrich et Goetz, tous les deux hors de la communauté, tous les deux traîtres, se reflètent l'un dans l'image de l'autre. Mais si Heinrich est en avance sur le premier Goetz, c'est qu'il reconnaît d'une part, ouvertement l'absence de Dieu et le silence de Dieu--"m'aider, toi, quand Dieu se tait," dit-il (DBD, 53)--et d'autre part il "généralise le Mal et conteste Goetz"[160] dans son individualité:

> GOETZ: Ma méchanceté n'est pas la leur: ils font le Mal par luxure ou par intérêt: moi je fais le Mal pour le Mal.
> HEINRICH: Qu'importent les raisons s'il est établi qu'on ne peut faire que le Mal? (DBD, 106-107)

L'impossibilité de faire le bien mène, puisque Goetz se revendique tel Caligula, de l'impossible et tente d'assumer pleinement sa

condition impossible, au célèbre pari qui comporte son propre échec par la connaissance a priori que dans ce domaine "les jeux sont faits." On pense au célèbre pari de Pascal sur Dieu qui se fonde sur l'impossibilité d'affirmer l'existence ou la non-existence de Dieu. "Tout joueur," dit Pascal, "hasarde avec certitude pour gagner avec incertitude."[161] Si les paris dans le Faust de Goethe et plus tard dans le marxisme sont dialectiques dans le sens où le mal devient le seul chemin qui conduit au bien, tel que le préconise Nasty, il y a une séparation chez Pascal entre le Bien et le Mal que Sartre reprend dans Le Diable et le bon Dieu. Le pari s'engage sur le Bien, donc sur Dieu. Tandis que Pascal "hasarde avec certitude pour gagner avec incertitude," Goetz joue aux dés pour perdre avec certitude. Les paroles de Catherine ont dans ce contexte un double sens:

> CATHERINE (riant aux larmes): Il a triché! Je l'ai vu, je l'ai vu, il a triché pour perdre! (DBD, 112)

Au sens littéral Goetz triche pour perdre afin de faire le Bien, au sens figuré il sait qu'il perdra en définitif puisqu'on ne peut faire que le mal. En vérité il trahit de nouveau le Mal avec le Bien en devenant son complice pour qu'il se métamorphose en un Mal pire:

> GOETZ [à Heinrich]: Ecoute, curé; j'avais trahi tout le monde et mon frère, mais mon appétit de trahison n'était pas assouvi: alors, une nuit, sous les remparts de Worms, j'ai inventé de trahir le Mal, c'est toute l'histoire. Seulement le Mal ne se laisse pas si facilement trahir: ce n'est pas le Bien qui est sorti du cornet à dés: c'est un Mal pire. (DBD, 234)

Ce qui distingue le premier Goetz de celui qui fait le Bien, c'est le masque de la bonté qui voile la méchanceté. "Oh! Comme je

vais donner à présent! Comme je vais donner!" dit-il à Catherine dans la période du Mal (DBD, 69), et ensuite à Nasty dans celle du Bien: "Je les donnerai, ces terres, comme je vais les donner! Le Bien se fera contre tous" (DBD, 120).

Si "le Bien c'est tout" (DBD, 125), Goetz ne sera qu'un être parmi d'autres et son être singulier se dissoudra dans l'universel de tous les êtres. S'atteindre au niveau de l'exception pure, le but de Goetz, dans le domaine où le bien se fait contre l'univers, c'est exclure autrui et toucher de nouveau à l'inhumain.

> GOETZ: Dieu m'a donné mandat d'éblouir et j'éblouirai, je saignerai de la lumière. Je suis un charbon ardent, le souffle de Dieu m'attise, je brûle vif. Boulanger, je suis malade du Bien et je veux que cette maladie soit contagieuse. Je serai témoin, martyr et tentation. (DBD, 125)

Dans le Mal Goetz renverse la proposition du serpent, le "vous serez comme des dieux," dans le Bien il se fait le porte-parole de Dieu, il se place dans son domaine "pour effacer notre péché originel" (DBD, 119), mais en se conformant à la volonté de Dieu, il doit évidemment vouloir le Mal puisque "Dieu a voulu que le Bien fût impossible sur terre" (DBD, 107):

> HEINRICH: Le monde est iniquité, --si tu l'acceptes, tu es complice, si tu le changes, tu es bourreau. (DBD, 108)

Autrefois complice du Mal, donc être parmi les êtres, Goetz en tant que bourreau, réclame de nouveau son être singulier. Puisque l'apparence du Bien c'est le Mal, il est en effet le bourreau du Bien dans le sens où il l'utilise comme instrument pour atteindre un Mal pire. Le Bien de Goetz reste apparence, donc le Mal. Son chemin vers la Sainteté mène à la "caricature de la Sainteté, une image

diabolique et trompeuse qui ait du Saint toutes les apparences, mais qui brûle des feux d'enfer celui qui la touche" (Genet, 215). Image difforme du Bien, Goetz le doit connaître au plus profond à la fois pour l'imiter et pour le ravager. On songe à l'Ange déchu, au Méphistophélès de Faust, invertissement du créateur et le rebours de la création dont ils empruntent l'apparence comme Heinrich l'emprunte à la Trinité:

> HEINRICH (d'une voix changée comme si un autre parlait par sa bouche): Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Le Père, c'est moi, le Diable est mon fils; la haine, c'est le Saint-Esprit. (DBD, 143)

Conscience aliénée, Heinrich parvient à cette coïncidence de l'acteur et de son rôle qui résulte dans la lucidité à rebours, le propre de la folie, par l'irréalisation totale du monde et de lui-même de sorte qu'il devient imaginaire. Pour parler avec Andrew McKenna:

> He is one with himself against the reality of the world experienced by others. In his very alienation from his real self, the mad person is one with his illusory self.[162]

Puisqu'il ne veut accepter ni un monde d'iniquité, ni d'être bourreau, Heinrich s'évade entièrement dans l'imaginaire. Son curieux compagnon qu'il s'est choisi, c'est lui-même, cet Autre aliéné intériorisé que les autres lui ont imposé, son diable alors auquel il parle et qui le possède au détriment de la réalité. Cet autre en lui prend la forme du sacré à rebours, qui impose sa magie à la conscience laquelle cesse dès lors d'être libre, paralysée par une puissance étrangère.

Bien que Goetz ne tombe pas dans cette lucidité à rebours où il deviendrait un avec le rôle qu'il assume et s'irréaliserait ensemble

avec le monde, chez lui la distinction entre le geste et l'acte s'efface, comme celle entre le Bien et le Mal:

> GOETZ: . . . Autrefois, je voyais clair et loin, parce que le Mal est simple, mais ma vue s'est brouillée et le monde s'est rempli de choses que je ne comprends pas. (DBD, 162)

S'il est encore à la fois la caricature de Nasty, "l'imposteur de l'immédiateté religieuse"[163] qui construira sa "cité joujou," sa "ville modèle" (DBD, 193) sur des milliers de morts, et l'image déformée de Hilda qui, elle, réfléchit au simulateur de l'amour l'amour réel, Hilda qui se révolte contre Dieu parce qu'elle est du parti des misérables, le jeu de Goetz contient la réalité ainsi que le refus de l'amour contient l'amour et l'imaginaire la réalité.

Comme il fonde son geste sur le réel et qu'il ne peut nier le monde qu'il utilise, le réel le cerne de toute part. Le geste se mue en acte qui, dans la réalité a des conséquences, mais se remétamorphose en geste,[164] accompli pour qu'il saisisse sa nature. Les stigmates qu'il s'inflige présentent cette fusion entre l'acte et le geste; c'est un acte qui le libère du monde magique de Dieu, de cet Autre en lui, et c'est à la fois un geste dans la mesure où la souffrance réel lui servira d'analogon pour atteindre son Ego, qui se dissipe lorsqu'il veut le saisir. Par là il est l'héritier de Roquentin, qui, pour se délivrer de la pensée nauséabonde s'enfonce un couteau dans la main, et d'Ivich et de Mathieu, qui font de même. L'échec de cette entreprise mènera Goetz de nouveau dans le monde d'autrui pour transformer l'acte une fois pour toutes en geste:

> GOETZ: . . . Venez tous! (Ils entrent.) Le Christ a saigné. (Rumeurs. Il lève les mains.) Voyez, dans sa miséricorde, il a permis que je porte les stigmates. Le sang du Christ, mes frères, le sang du Christ ruisselle de mes mains. (DBD, 172)

Goetz reste alors dans l'étape de Bien le truqueur qui se préfère à autrui dans la mesure où les autres servent de moyen pour lui faire annoncer sa nature. Ils sont l'instrument manipulé par Goetz, esclaves asservis, humiliés, qu'il humilie davantage. Pour redevenir hommes il leur faudra une libération par la violence, une libération dont Karl le valet de Goetz se fait le porte-parole. Lui est l'esclave transformé en maître, l'apprenti sorcier de Goetz qui reprend, dans un anarchisme pur, la violence que Goetz a fait subir, en insérant le désordre dans le projet révolutionnaire de Nasty. L'imposture de Goetz, c'est la prestidigitation de Karl. Karl incite les paysans à la révolte dans l'immédiat:

> KARL: . . . Les terres sont à vous: celui qui prétend vous les donner vous dupe, car il donne ce qui n'est pas à lui. Prenez-les! Prenez et tuez, si vous voulez devenir des hommes. C'est par la violence que nous nous éduquerons. (DBD, 207)

La violence qu'il enseigne contre Goetz, est la violence des pauvres contre leurs maîtres. Leur révolte contre Goetz conduit Goetz à la dernière étape, l'ascèse, ce refus du monde dans l'ultime rapport avec Dieu, avec l'autre pour qui il existe et avec l'autre qu'il a intériorisé.

L'Autre se manifeste par le silence, par l'absence, par l'obscurité devenant dans l'ascèse des mystiques "l'éblouissante manifestation de sa présence" (Genet, 191).

> GOETZ: . . . Car tu es celui qui est présent dans l'universelle absence, celui qu'on entend quand tout est silence, celui qu'on voit quand on ne voit plus rien. (DBD, 209-210)

Désormais le monde est réduit entièrement à une apparence. Le néant se dissout progressivement dans l'Etre. Le Bien, l'Etre, Dieu s'affirment devant l'absence. L'homme se conçoit comme néant par rapport à l'Etre, tout comme la conscience est néant par rapport à l'en-soi. L'individu tend finalement à l'anéantissement absolu pour faire triompher l'être. Par le suicide il se dissoudra dans l'être:

> GOETZ: . . . l'homme est fait pour détruire l'homme en lui-même et pour s'ouvrir comme une femelle au grand corps noir de la nuit. Jusqu'à ce que je goûte à tout, je n'aurai plus de goût à rien, jusqu'à ce que je possède tout je ne posséderai plus rien. Jusqu'à ce que je sois tout, je ne serai plus rien en rien. (DBD, 210)

Puisque l'homme est le loup pour l'homme, Goetz devient le bourreau de l'homme universel en lui-même. En même temps il veut parvenir, par la destruction de l'humain en lui, à l'Etre, comme le Saint y parvient par une abdication de son être humain.[165] Le tout c'est l'être, c'est Dieu pour le mystique, pour Sartre l'Etre c'est la mort.

Le Mal et le Bien, le Diable et le bon Dieu, le Non-Etre et l'Etre s'affrontent en se relativisant dans une dernière scène de tribunal où le juge s'attaque à la victime jusqu'à ce que Goetz tue en lui, en tuant Heinrich, l'autre par un acte de violence qui le libère en même temps du monde sacré.

Heinrich c'est la conscience aliénée, le reflet de Goetz qui s'acharne à son être de sorte que Goetz peut dire:

> GOETZ: . . . La moitié de moi-même est ta complice contre l'autre moitié. Va, fouille-moi jusqu'à l'être puisque c'est mon être qui est en cause. (DBD, 231)

Heinrich cède à Goetz son diable, cet Autre en lui. "Moi, je vais te souffler," lui dit Goetz alors (DBD, 231), en se substituant

au compagnon imaginaire de Heinrich, et le suppôt de Heinrich, il est le questionneur qui se donne la réponse. Il s'interroge à la fois sur son être passé et sur l'Etre. Au lieu d'introduire dans le monde l'être, il l'a affecté de non-être, le propre de la destruction:

> HEINRICH (gagné par la frénésie de Goetz.): Tu as donné pour détruire.
> GOETZ: Tu y es! Il ne me suffisait pas d'avoir assassiné l'héritier...
> HEINRICH: (même jeu): Tu as voulu pulvériser l'héritage. (DBD, 233)

Ailleurs Sartre parle de la fragilité de l'être qui, en tant qu'il est destructible porte en lui la possibilité permanente d'un non-être de sorte que l'être est perpétuellement menacé par la liberté humaine qui fait apparaître le non-être dans le monde. Quant au Bien absolu, il provient d'une morale pure qui est une abstraction de la situation historique:

> GOETZ: Comme il semblait proche, le Bien, quand j'étais malfaisant. Il n'y avait qu'à tendre les bras. Je les ai tendus et il s'est changé en courant d'air. C'est donc un mirage? Heinrich, Heinrich, le Bien est-il possible? (DBD, 236)

Le Bien, l'Etre, Dieu sont des imaginaires que la conscience crée pour elle-même. La destruction de Heinrich, de l'autre en Goetz, c'est la destruction de l'imaginaire qui ne peut être vécu que dans la solitude puisqu'il contient la négation de la réalité, voire la négation des autres. D'une première métamorphose qui change Goetz en un "mort en sursis" il retrouve la vie; "le solitaire [qui] échappe à la solitude par un suicide moral" (Genet, 545), l'assassinat de Heinrich, qui le délivre des abstractions aliénatrices relevant du domaine de la Morale pure, et l'intègre dans l'histoire.

Le long chemin du Mal au Bien et à l'ascèse n'a été que la tentative de faire naître en lui une nature stable, fixe, tout en demeurant libre, l'ens-causa sui, pour être soi-même et autre, objet et sujet, être et néant. La liberté qu'il a voulu faire coïncider en lui-même avec l'être, elle lui servira désormais pour s'imposer à l'être du monde. Autre parmi les autres il sera comme tout le monde; isolé par son savoir, il trouvera pourtant une ressemblance dans l'altérité:

> GOETZ: . . . je resterai seul avec ce ciel vide au-dessus de ma tête, puisque je n'ai pas d'autre manière d'être avec tous. Il y a cette guerre à faire et je la ferai. (DBD, 252)

"Bourreau et boucher" (DBD, 251), tel Oreste, il annoncera le règne humain par la violence. Le Mal cesse d'être gratuit pour s'insérer dans la violence historique. Le geste se mue en acte, l'acte entame la réalité pour la dépasser vers une réalité autre qui restera néanmoins dans la sphère de l'irréel. Le chemin que suit Goetz, Verstraeten le décrit ainsi:

> Après avoir échoué dans le monde, après l'avoir ensuite irréalisé, il s'agit à présent de réaliser l'irréel, c'est-à-dire de donner vie à l'imaginaire.[166]

Faire exister l'irréel, en lui insoufflant le réel dans la praxis révolutionnaire ne promet pas pour autant que dans l'avenir le réel ne se transforme de nouveau en irréel. La cité de Dieu de Nasty est une semblable utopie.

Comme Goetz Nasty assume le mal tout en le transformant en une violence historique qu'il subit tout en l'imposant à autrui. Le Mal qu'impose Goetz est, du point de vue de l'histoire, statique, la

violence de Nasty prétend être progressive. Il veut effectivement détruire l'ordre actuel et en établir un autre, tandis que Goetz est de l'espèce des idéalistes qui "conservent en fait ce qu'ils détruisent en idée, ou bien ils détruisent en fait ce qu'ils font semblant de conserver" (DBD, 76).

Ainsi que l'intellectuel-anarchiste Hugo, issu de la bourgeoisie, emporte son être bourgeois qu'il conserve dans le plus profond de son être pour mieux se révolter contre lui, Goetz, l'aristocrate, revendique, en secret, son être aristocrate contre cette autre moitié honteuse en lui qu'il essaie de tuer, en assassinant les pauvres qu'il feint pourtant d'aimer. Il est désordre de l'ordre qu'il détruit et l'ordre du désordre puisqu'il le conserve dans la destruction même:

> NASTY: Tu mets du désordre? Et le désordre est le meilleur serviteur de l'ordre établi. (DBD, 93)

Son désir d'être s'externalise dans le conservatisme qui reflète son propre désir de stabilité et d'ordre. Au révolutionnaire qui détruit pour transformer la société, il présente l'image déformée de la révolution; en tant que destructeur il s'approche du révolutionnaire puisque comme le révolutionnaire il détruit, mais en conservant l'ordre, il s'oppose à lui, devient son ennemi. La conscience divisée porte la division dans le monde pour le laisser intact comme elle laisse intacte dans sa séparation le Mal et le Bien. En semant la discorde, elle divise la noblesse entre elle tout en séparant les paysans pour empêcher l'histoire à se faire. Elle s'oppose par sa vision éthique à une vision dialectique. On songe à la vision tragique pascalienne qui implique la solitude de l'homme entre un monde aveugle

et un Dieu caché et muet, à l'encontre d'une vision dialectique, celle de Marx par exemple, qui préconise le mal comme le seul chemin qui mène au bien. Si Goetz contribue à la division, voire à la sérialisation, Nasty contribue d'abord à l'unification des pauvres dans la révolution. Issu du prolétariat il est intégré dans leur groupe tout en le dépassant par la lucidité du révolutionnaire qui exprime qu'il est en avance sur les masses. Mais la dichotomie entre lui et le peuple s'accentuera au cours de la pièce puisque les antonomies qui sont dans l'histoire opposant des divers groupes d'intérêts divers contribuent à l'échec de son entreprise, sans que le révolutionnaire puisse à la longue unifier tous ces intérêts. Il est forcé ou bien de freiner la révolte ou bien de l'inciter, il est forcé de défendre les intérêts des masses contre les masses, de se mettre dans une position qui l'éloigne de l'idéal révolutionnaire.

Ainsi Nasty, saisi et absorbé par le chaos de la situation historique, "défait, abandonne la situation aux mains de Goetz, il lui laisse poursuivre la synthèse qu'il a été incapable d'accomplir."[167]

Une société en désagrégation éclaire et porte au paroxysme les violences qu'elle contient. Le féodalisme dépendant du totalitarisme catholique rencontre sa défaite dans la création par la Réforme d'une nouvelle Eglise, la noblesse rencontre la sienne dans la prise de conscience politique des masses, qui, exploitées, revendiquent leur part dans les biens de ce monde, et leur appartenance à la société. Les contradictions s'intériorisent dans la conscience malheureuse qui les ressent comme une maladie personnelle dont il se libère en agissant dans et sur la société. La négativité de l'anarchiste-aventurier

qui est le miroir de la société de consommation en voie de liquidation--"les aventuriers feront flamber," dit Sartre, "l'énorme entrepôt de marchandises qu'est la société bourgeoise et, pour finir, ils se jetteront dans les flammes"[168]--cette négativité destructrice semble être dépassée par l'assimilation à la cause révolutionnaire.

Hugo, lui, anarchiste-intellectuel qui annonce l'aventurier Goetz, ne parvient pas encore au dépassement de son individualité au profit de l'idéal révolutionnaire. Il restera pure négativité sans arriver à la vision dialectique au lieu que Goetz adapte la négativité destructrice à la positivité constructrice tout en connaissant l'échec de l'idéal révolutionnaire qui s'inscrit, en deça de la guerre des paysans dans la situation historique de notre époque, de sorte qu'il ne laisse que la fuite dans l'imaginaire:

> . . . on peut donc croire que la réalisation de l'imaginaire par la littérature porte le même stigmate de stérilité pratique; rien n'assure que cette manière d'absolufier la littérature ne soit pas la dernière forme d'échappatoire à un avenir--autre.[169]

Par la voie de l'imaginaire Sartre tente de donner vie à l'irréel pour le réaliser mais en le réalisant, ayant en vue la cité des fins, l'irréel futur engagera dans le présent à une violence dont la fin, le "Bien absolu" sera la mort.

5 Le Pouvoir sémantique: Du mensonge universel à l'univers de la "vérité": Nekrassov

"L'art et rien que l'art," dit Nietzsche, "nous avons l'art pour ne point mourir de la vérité."[170] La réduction de la réalité en

une apparence dans la création artistique, sa mise entre parenthèses, proviendrait alors de la seule impuissance de l'homme de lui faire face. Il s'aliène dès lors dans le mensonge artistique.

Dans l'oeuvre de Sartre, l'imaginaire présente d'une part l'aliénation de la conscience, mais d'autre part il sert de véhicule à dévoiler la vérité et engager la réalité humaine à prendre position dans les conflits socio-politiques réels à travers l'art. A partir de Kean, F. Jeanson parle d'une trahison du théâtre, car, dit-il, Sartre "trahit le Spectateur en le faisant adhérer à la dénonciation de sa propre imposture, il trahit la Société en la représentant à elle-même comme société déchirée, et pour finir il trahit le Théâtre lui-même en le contraignant à se mordre la queue."[171]

Sartre lui-même ne trahit-il pas la réalité même pour une réalité imaginaire d'action pure qui se greffe sur un avenir irréel qui, selon lui, devient "réalité immédiate":

> La réalité immédiate, c'est l'Avenir; considérés du fond de l'avenir les intérêts privés sont des ombres abstraites; la mort même ne fait pas peur: c'est un certain événement très personnel qui doit lui [à l'ouvrier] arriver au milieu de cet Avenir qu'il possède en commun avec tous.[172]

"Pour ne point mourir de la vérité" Sartre fait le saut, en pariant non plus sur Dieu mais sur l'histoire future de laquelle il contemple le présent comme le faisait autrefois le collaborateur--"forme subtile d'évasion," selon le Sartre de cette époque:

> En sautant quelques siècles et en se retournant sur le présent pour le contempler de loin et le replacer dans l'histoire, on le changeait en passé et on masquait son caractère insoutenable.[173]

A partir de ce saut, ou bien celui du collaborateur, ou bien celui de Sartre, il faut tenir compte de deux imaginaires, de l'avenir, qui, lui, est par essence irréel et du présent qu'on déforme nécessairement en le réduisant en une apparence par rapport au futur tel que le font les révolutionnaires dans le théâtre sartrien à l'encontre de ses intellectuels-idéalistes, et Sartre, pourrait-on dire, à l'encontre de Camus. Selon Jeanson Camus c'est le Pur et "du même coup, c'est un naïf, ou un imposteur," et "le voeu de pureté implique essentiellement le voeu de solitude."[174] Mais Sartre, comme ses Aguerra, Hoederer et Nasty, n'est-il pas, lui aussi un imposteur dans le sens où il enseigne une violence pour parvenir à un but imaginaire et tout en ignorant comme le formule Jeanson "si la Révolution authentique n'est pas une pure chimère."[175]

L'oeuvre d'art est mensonge et apparence d'où se dégage la vérité et la réalité, mais la réalité à son tour devient apparence contemplée d'un avenir imaginaire.

A partir de Nekrassov le mensonge artistique présente, pour le dénoncer, le mensonge Valera-Nekrassov qui s'insère dans le mensonge publicitaire. "Valera-Nekrassov," a-t-on dit, "c'est Kean évoluant dans un univers politico-social."[176] Dans cet univers il sera pris, mensonge lui-même, dans l'engrenage du mensonge universel qui, effectué sur autrui par extéro-conditionnement, contribue à la sérialisation des individus.

A l'instant pourtant, où l'apparence est universelle, rien ne la distingue plus de la réalité de sorte qu'elle a besoin, soit d'un miroir qui lui reflète, grossie, sa propre image et la dénonce en la

déformant--c'est la fonction même de Valera-Nekrassov--soit d'une contre-partie de vérité, c'est la fonction de Véronique (qui est le porte-parole, semble-t-il, de la "vérité" particulière de l'auteur).

Communément le mensonge est négation intentionnelle portant sur le transcendant. Le menteur doit connaître la vérité pour la déguiser face à autrui? Pour Sartre, "l'idéal du menteur serait donc une conscience cynique, affirmant en soi la vérité, la niant dans ses paroles et niant pour lui-même cette négation" (EN, 86). Le mensonge est masque, qui porte, par le langage, sur l'autre. Ce qui distingue cependant le mensonge artistique du mensonge-propagande, c'est que l'un se sert de l'apparence pour communiquer et pour dévoiler la vérité à autrui tandis que l'autre nie toute communication a priori, puisque, au lieu de dévoiler, sa fin est d'imposer l'apparence comme vérité.

L'escroc Valera représente le mensonge artistique qui se rend dans le service du mensonge-propagande sur lequel il fonde son pouvoir, et qui le dévorera finalement à son tour.

Préférer l'apparence à la réalité vient toujours chez les personnages de Sartre de ce qu'il y a une détermination sociale, aliénatrice de la conscience qui le provoque d'employer l'arme de la fiction contre un monde trop difficile à maîtriser. Une autre façon de vouloir le maîtriser serait l'engagement dans l'action révolutionnaire tel celui de Nasty et de Hoederer, mais le but qu'ils posent, aboutit, lui aussi, à l'imaginaire. Mais tandis que l'intellectuel, conscience malheureuse, se retire du monde, l'homme d'action y reste pour changer ce qui l'écrase au niveau réel.

Or, à l'origine il y a une chute qui entame la métamorphose. On songe aux paroles de Kean:

> KEAN: . . . Kean est mort en bas âge. (Rires.) Taisez-vous donc, assassins, c'est vous qui l'avez tué! C'est vous qui avez pris un enfant pour en faire un monstre.[177]

Réaction de défense, l'imaginaire après la chute dans le social est le seul échappatoire auquel a recours la conscience aliénée, malheureuse, qui vit son aliénation dans une dialectique du vide coupé du monde réel, comme une malédiction imposée par autrui qu'elle renvoie à son tour à la société. Ces personnages sartriens sont désormais le miroir qui réfléchissent l'aliénation subie à ceux qui les ont expulsés du paradis, sans qu'ils veuillent dépasser dans l'action cette aliénation.

Il y a aussi une chute dans Nekrassov, une chute réelle dans l'eau de la Seine qui est symbolique en même temps: le "suicide" de Valera qui fera naître l'escroc Nekrassov. On est tenté d'évoquer cette chute de l'inconnu dans La Chute de Camus, symbolique dans le sens où elle amorce la métamorphose du juge en pénitent, qui lui aussi, est mensonge et attire son interlocuteur imaginaire dans le piège de l'apparence. Il le nie comme il nie le lecteur à travers lui.

La chute sert de métaphore à la mort:

> GEORGES: . . . j'étais mort d'avance, je planais au-dessus de l'entreprise humaine et je la considérais avec un détachement d'artiste. Et quelle fierté! Ma mort et ma naissance, j'aurai tout tiré de moi; fils de mes oeuvres, je suis mon propre parricide. (Nekrassov, 29)

Il y a mort qui ouvre la voie à l'être si une rupture a lieu entre l'individu et le monde qui résulte dans l'isolement de l'individu, forcé sur lui par la société et qu'il revendique dès lors. "Dieu ou

la Mort . . . ce sont les deux instances qui refusent par principe la communication directe entre les hommes."[178] Le créateur-artiste Valera, contemplant, tel un Dieu, sa création, le monde humain, le réduit à la pure extériorité sans avoir aucun rapport avec lui. Sous son regard il devient apparence, spectacle théâtral--"la vie," dit-il, "c'est une panique dans un théâtre en feu" (Nekrassov, 29)--et il s'en fait le public, comme Sartre se fait le regard du théâtre de la vie lorsqu'il évoque, par exemple, les manifestations échouées de cinquante-deux à Paris:

> . . . le rôle de la population parisienne y est ordinairement tenu par la population parisienne elle-même qui se charge d'évoquer à ses propres yeux son destin glorieux et surtout sa spontanéité perdue.[179]

Or la réduction de l'univers humain en une apparence provient d'un échec non seulement inscrit dans le monde même, mais d'un échec de celui qui le contemple. Si on ne voit plus d'issue à inventer par la voie pragmatique, on use de la magie, devient créateur artistique qui anéantit le monde pour faire exister l'apparence. C'est par l'imaginaire que Nekrassov échappe au monde; comme Goetz y échappe en se constituant seul sous le regard de Dieu. Dieu, le Père, la Société, l'Autre absolu sont, dans Nekrassov, remplacés par l'imaginaire. Fils de ses oeuvres, Valera est à la fois le créateur et la création, l'imaginaire qui l'engendre et qu'il invente à son tour. Il se définit désormais, en le créant, du faux-semblant, de l'escroquerie, qui est jeu, mensonge, comédie dans laquelle Valera échange sa réalité avec l'apparence Nekrassov, de même que Hugo s'efface pour que Raskolnikoff existe et que Kean se métamorphose pour faire naître Othello. Conscience imageante celle-ci crée un monde irréel dont elle est le

maître suprême tant que celui-ci sait tirer les ficelles de ses marionnettes-hommes, qui, elles, deviennent apparence, comme le clochard qui se transforme dans la création de Valera en Caligula et Valera lui-même, pourrait-on dire, qui se fait Caligula par la voie de Nekrassov:

> GEORGES: Ne fais pas l'innocent, Caligula! Des ficelles nous en avons tous et nous dansons quand on sait les tirer. Je suis payé pour le savoir: j'ai joué dix ans à ce jeu-là. . . . J'allais trouver les riches chez eux, au faîte de leur puissance, et je leur vendais du vent. (Nekrassov, 26)

Les clochards constituent son public qui se métamorphose dans l'univers de Nekrassov en apparence pour qu'une communication poétique s'établisse avec un témoin imaginaire, faute de communiquer réellement. On songe à Genet qui "veut attirer le réel dans l'imaginaire et l'y noyer" (Genet, 343).

Ainsi Georges l'escroc infecte le réel avec l'imaginaire et devient son parasite qui se nourrit de sa substance, et tout en l'utilisant, il lui réfléchit, déformé, son propre mensonge:

> GEORGES (ironique): Vous avez grand besoin que je sois Nekrassov.
> JULES: Hélas.
> GEORGES: Donc je le suis.
> JULES: Plaît-il?
> GEORGES: Avez-vous oublié votre catéchisme? On prouvait Dieu par le besoin que l'homme a de lui. (Nekrassov, 147)

L'art parasitaire va à la rencontre du mensonge-propagande et s'inspirant mutuellement, l'un ayant besoin de l'autre pour exister, l'art perd son indépendance, s'aliène en se prostituant dans le mensonge bourgeois. On est tenté d'évoquer l'art de Rameau, l'art parasitaire qui se dégrade et devient, en se vendant, art flatteur, menteur, imitateur de l'art véritable.

> GEORGES (à Sibilot): Je suis génial, Monsieur, comme vous êtes honnête. Avec la même surabondance impitoyable. Avez vous jamais imaginé ce que pourrait faire l'alliance du génie et de l'honnêteté, de l'inspiration et de l'entêtement, de la lumière et de l'aveuglement? (Nekrassov, 116)

Leur union produira un art bâtardisé qui assumera l'apparence de l'Etre, du Bien, de l'honnêteté, s'intégrera dans l'ordre pour réaliser un désordre dans l'ordre par le seul langage. Nekrassov s'associera à la demi-vérité de la propagande pour l'absorber dans le mensonge artistique. L'imaginaire s'appuie ainsi sur la bêtise humaine et en construit son pouvoir néfaste. Une fois lâchée, l'idée géniale, transformée en parole, se matérialise pour servir aux forces conservatrices qui se l'approprient en la substituant à la réalité. Si l'apparence se glisse sournoisement partout et dévore la réalité, il ne reste enfin que l'apparence prise pour la réalité. Les identités se confondent et s'anéantissent. Les bourgeois, tel Sibilot, qui se sont jusqu'alors appuyés sur leur être stable, inchangeable, se trouvent soudain dénués de cette nature qu'ils ont faite la leur dans la mauvaise foi. Ayant droit à l'existence comme les bourgeois de Bouville et les adolescents, amis de Lucien de L'Enfance d'un chef, qui "en avaient fini avec les errements et les incertitudes de leur âge, [qui] n'avaient plus rien à apprendre, [qui] étaient faits,"[180] les bourgeois, dans Nekrassov, qui se sont évadés dans leur univers stable, pétrifié, le voient soudain chavirer laissant entrevoir, à cause de l'infiltration de l'apparence dans l'Etre, une liberté qui détruit les certitudes acquises. Le monde angoissant de la liberté apparaît au fond de ces "rêves de pierre [qui] fascinent tous ceux qui ont la nostalgie de la pétrifi-

cation" (Nekrassov, 116). Dans ce monde Mouton cesse soudain d'être le bourgeois Mouton ne sachant plus en fait ce qu'il est:

> MOUTON: Ma vie serait truquée de bout en bout? (Signe d'assentiment de Demidoff. Brusquement.) Répondez-moi franchement: si tout le monde me prend pour un révolutionnaire et si j'agis en toute circonstance comme le Parti l'exige, qu'est-ce qui me distingue d'un militant inscrit?
> DEMIDOFF: Vous? Rien. Vous êtes un communiste objectif. (Nekrassov, 224)

Et Sibilot cesse d'être Sibilot, il joue simplement à l'être, comme Georges joue à être Nekrassov avec la seule différence que l'un joue son être et l'autre se glisse dans le personnage imaginaire Nekrassov, prend un masque, et s'affecte de non-être. L'identité est en fin de compte seule sanctionnée par l'opinion publique. Comme l'opinion publique croit à l'apparence Nekrassov, celui qui veut dénoncer le mensonge Nekrassov, sera, lui, menteur comme Sibilot, sinon fou:

> GEORGES: Comment te faire comprendre? Tiens: mets d'un côté quarante millions de Français, nos contemporains, assurés de vivre au beau milieu du vingtième siècle et, de l'autre côté, un individu, un seul, qui s'obstine à déclarer qu'il est l'empereur Charles-Quint. Comment l'appelles-tu, cet homme-là?
> SIBILOT: Un fou.
> GEORGES: ET voilà justement ce que tu es, toi qui prétends nier des vérités fondées sur le consentement universel.. (Nekrassov, 189)

Ainsi est renversé l'ordre réel auquel se substitue un ordre à rebours qui, quoiqu'il fait entrevoir la liberté de tous, résulte dans une aliénation totale de la conscience collective. La folie s'érige en norme, devient hystérie universelle et fonde sa certitude sur l'apparence Nekrassov qui, lucidement, tire les ficelles de ses compatriotes comme Jupiter celles des Argiens. "Eminence grise du Pacte Atlantique" (Nekrassov, 181), il devient le maître de la guerre

et de la paix, un Méphistophélès qui tente son Faust Sibilot par l'argent, la beauté, la jeunesse, un poète qui, grâce à son pouvoir de la parole, les fait tous danser selon sa volonté. La parole acquiert une fonction magique envoûtant la conscience collective qui se soumet à une fatalité, acceptant d'être agie au lieu d'agir, un retour au monde magique des mouches et de la mort, où la conscience, cessant d'être libre, se considère d'être gouvernée du dehors. Le destin, c'est l'histoire, la guerre et la mort inévitables, importées par l'Union soviétique, et qui assemblent les futurs fusillés comme Ubu roi assemble ses aristocrates pour la guillotine. C'est le triomphe du langage à rebours, qui, tel les livres de Genet, contient pourtant "à la fois le mythe et sa dissolution, l'apparence et la dénonciation de l'apparence, le langage et la dénonciation du langage" (Genet, 521). "Je lèverai les voiles un à un," dit Valera, "et vous verrez le monde comme il est" (Nekrassov, 172). Faussaire de la réalité, il y révèle la fausseté, comédien, il y dévoile la comédie, poète, il découvre, derrière le mensonge artistique, la vérité. Il est le miroir qui reflète leur image aux autres qui, à leur tour, renvoient au narcisse l'image-mensonge Nekrassov comme les Argiens reflètent à l'usurpateur le monstre qu'il est pour eux. Librement Valera choisit d'être Nekrassov pour saisir, dans les yeux d'autrui, son image, pour être ce qu'il ne peut pas être. Mais lorsqu'il devient ce qu'il ne peut pas être pour lui, par autrui, le jeu cesse d'être jeu, il sera la victime de la machine qu'il a mise en marche.

Dans le monde de la grande information, il n'est qu'un pion sur l'échiquier de la grande politique.

> . . . les gestes de Valera-Nekrassov ne comptent qu'en fonction de cet univers politique, sa bâtardise qu'en ce qu'elle fausse la réalité et détruit l'identité non seulement de notre escroc mais de tous ceux qui l'entourent.[181]

Il ne fonctionne que comme l'image mensongère qui attisera la guerre froide à travers la propagande des journaux de droite:

> GEORGES: Nekrassov, ce n'est plus seulement moi: c'est un nom générique pour les dividendes que touchent les actionnaires des fabriques d'armement. Voilà l'objectivité, mon vieux, voilà la réalité! (Nekrassov, 189-190)

Solitaire, Valera-Nekrassov ne renvoie pas uniquement la solitude à autrui, mais unique image et symbole de la propagande, il reproduit dans les autres la solitude qu'ils subissent désormais, chacun devenant autre que les autres unis par un lien d'extériorité pure, qui, d'après Sartre, est celui des mass media en général:

> L'informateur propage une onde matérielle, il n'informe pas vraiment; son récit est une panique; en un mot, en tant qu'Autre, la vérité se transmet comme un état par contagion, c'est tout simplement l'état-Autre de l'Autre en face des Autres et c'est cette contagion qui la fonde pour chacun, dans la mesure où finalement c'est l'Etre-Autre de la série qui se réalise par elle en lui. (CRD, 343)

Dans l'histoire, la chute d'une plénitude originelle dans l'univers contingent, la chute dans l'univers d'autrui, s'étend à la chute dans le pratico-inerte. Dans notre pièce le champ du pratico-inerte est constitué par la presse qui définit ses informateurs et ses lecteurs qui la définissent à leur tour. C'est la matière-parole qui, en tant qu'Autre vient aux autres unissant de l'extérieur les lecteurs et les définissant dans leurs solitudes réciproques. Chacun devenu l'instrument manipulé de l'information reste seul dans l'impuissance. La haine qui émerge de notre journal Soir à Paris et se transmet, en effet, par une peur contagieuse, "la peur communicative" (Nekrassov,

133) s'installe dans chaque lecteur qui se méfiera de tous les autres qui, à leur tour se méfieront de lui. Chacun est un communiste possible pour les autres, donc un ennemi mortelle. La peur se perpétue à l'intérieur de la presse même où l'amour prétendu ne révèle pas moins la sérialisation des membres en petites entités isolées.

A l'origine il y a la praxis de chaque individu qui contribue à faire l'entreprise de la presse. La praxis, c'est le langage écrit qui fait le journal et chacun y participe librement de sorte qu'une soi-disant union semble exister entre les journalistes, coopérant tous ensemble pour trouver de bons sujets, des titres frappants, et comme le désire Jules: ". . . Du rythme, bon Dieu, du rythme. Il faut aller vite! vite! vite! Ça ne s'écrit pas, un journal, ça se danse" (Nekrassov, 53).

Or il y a un travail fait sur la matière qui s'inscrit dans la grande entreprise de l'Information. Mais justement cette entreprise produite par l'homme se retourne contre lui et le définit, chacun se déterminant par rapport à l'autre dans le règne de la rareté. La lutte à mort s'inscrit dès lors dans le champ économique où chacun est en prise avec les autres, toujours menacé dans son existence et en fin de compte à la merci de l'entreprise:

> JULES: . . . Mais, mon vieux, je ne suis pas seul: j'ai des devoirs envers les actionnaires. Tu parles que je vais m'amuser à foutre "rassurant" en gros titre pour que les gens puissent le voir de loin. S'ils sont rassurés d'avance, pourquoi veux-tu qu'ils m'achètent le journal? (Nekrassov, 52)

Le journal Soir à Paris s'adjoint au macrocosme de l'Information, marché concurrentiel dépendant du lecteur et qui disperse ses

membres dans des rapports d'extériorité. Chacun est l'ennemi de l'autre, chacun cherche son avantage sur celui de l'autre, le menace de mort:

> MOUTON: . . . nous pourrons améliorer la qualité du journal en réduisant les frais.
> JULES: Nous paraîtrons sur vingt pages; nous coulerons Paris-Presse et France-Soir. (Nekrassov, 64)

Chacun manipule et est manipulé par l'autre comme Valera manipule Soir à Paris en menaçant de révéler son information à la concurrence. Le marché concurrentiel atomise au lieu d'unifier les groupements humains. Il y a dispersion où un ensemble d'hommes se définissent par la matière pratico-inerte, ici l'Information.

Toute une structure hiérarchique se dégage de la presse dans Nekrassov qui, comprenant le gouvernement, le Conseil d'Administration, les journalistes, reflue sur un centre, le Journal qui, à son tour est censé agir du dehors sur le lecteur.

> La chose, dira Sartre, comme être commun produit la sérialité comme son propre être-hors-de-soi pratico-inerte dans la pluralité des organismes pratiques. (CRD, 316)

Il s'agit de l'aliénation de la liberté-praxis dans la matière qui définit chacun en tant qu'autre que lui-même et comme produit de l'objet-journal. Chacun devient un rouage dans la mécanique de la presse; le Ministre de l'Intérieur en dépend pour que les élections se prononcent en sa faveur, le Conseil d'Administration, nécessaire à son fonctionnement, vivra et mourra avec elle tels que les journalistes qui la font marcher et qu'elle dépasse dans le sens où c'est elle qui décide de leur existence. Chacun, individuellement, agit sur l'entreprise mais chaque acte perd, dans son ensemble, la signification que l'agent lui donne en recevant une autre par autrui.

Lorsque Sibilot s'engage à combattre la propagande communiste et pense avoir "de l'invention, du tact et de la sensibilité" (Nekrassov, 45), Mouton considère son journalisme d'une façon différente: "Mon cher Palotin, dit-il, le Conseil m'a chargé de vous dire que votre cinquième page ne vaut plus rien du tout" (Nekrassov, 69). A son tour Palotin transmet le mécontentement de Mouton à Sibilot, commandé alors par l'autre en lui avec une interprétation autre:

> JULES: J'ai dit que tu es un incapable, un brouillon et un saboteur. Du tact? De la finesse? Toi? Tu laisses passer des photos qui montrent des femmes soviétiques en manteau de fourrure, chaussées comme des reines et souriant jusqu'aux oreilles! (Nekrassov, 76)

Devenant autre que lui-même par l'aliénation venant de l'entreprise, l'agent historique s'aliène également par rapport à autrui. Intériorisant les ordres d'autrui qui se rapportent à l'entreprise, c'est l'autre en lui qui agit à travers Palotin pour influer sur Sibilot qui, lui, dans l'impuissance, voit que la signification de son acte lui échappe, devient autre:

> JULES: Je me demande quelquefois si tu n'es pas un sous-marin!
> SIBILOT: Je vous jure...
> JULES: Un sous-marin! Un crypto! Un para! (Nekrassov, 77)

Le monde de l'Information dévoile l'altérité où, selon Sartre, "chacun est identique à l'Autre en tant qu'il est fait, par les autres, Autre agissant sur les Autres" (CRD, 314). Et comme chacun se considère menacé dans son existence même, tel que Sibilot par un renvoi possible, Palotin qui, dans la lutte concurrentielle craint pour son journal dont il est responsable devant le gouvernement qui le subventionne, le gouvernement finalement qui dépend dans son être du vote du lecteur, chacun se fait l'ennemi de l'autre. Esclaves, ils le sont tous, esclave de l'entreprise.

Si toutefois Valera-Nekrassov pense se tenir au-dessus du rouage de l'entreprise, il n'y symbolise finalement que le chiffre de vente du journal. Lui aussi est manoeuvré par la presse qui décidera de sa montée et de sa chute:

> JULES: . . . et qu'est-ce que tu auras été? Une montée en flèche de nos ventes, une dégringolade en flèche et puis plus rien: la mort. (Nekrassov, 243)

Valera a voulu être autre dans l'absolu, comme tous les bâtards sartriens qui sont en dehors de la structure sociale de ce que Sartre nomme "les groupes improductifs":

> . . . perpétuellement en danger d'être liquidés puisqu'ils sont l'Autre absolu (celui qui vit sur le travail des Autres) [ils] intériorisent cette altérité ambivalente et se comportent vis-à-vis des individus soit comme s'ils étaient Autres que l'homme (mais positivement, comme des dieux) soit comme s'ils étaient seuls des hommes au milieu de l'autre espèce. (CRD, 223)

Tout en intériorisant l'altérité imposée et en l'externalisant dans le sens où il se fait autre, un dieu qui tire les ficelles de ses compatriotes, Valera-Nekrassov, déchet de la société, est pourtant en situation par rapport aux hommes. Il est dans la société qui l'utilise tant qu'elle peut et qui le rejetera au moment qu'elle aura fini avec lui. Aussitôt qu'il veut agir sur elle de l'extérieur, il sera agi par elle. Rien ne le distingue plus de tous les autres qui sont faits par les autres et agissent, êtres aliénés, sur les autres.

C'est en bas de l'échelle sociale surtout que l'aliénation fondamentale s'associe à l'exploitation du petit employé, que Roland Barthes nomme "un cas typique d'aliénation: Sibilot et le Policier ne sont pas des 'médiocres,' ce sont des hommes aliénés par leur soixante-dix mille francs par mois, unis dans une même condition de servitude

à l'égard de cet Ordre qui les compromet en les employant."[182] Mais à part cette aliénation subie, ils la perpétuent en s'intégrant dans cet ordre qui les mystifie et dont ils sont les victimes. Au lieu de vouloir changer l'ordre qui les écrase, ils témoignent leur appartenance à cette structure sociale dont ils sont exclus, et manifestent, par conséquent leur horreur comme le dit Valera "pour les communistes et les idées subversives" (Nekrassov, 114), tout en défendant "les riches sans les aimer" (Nekrassov, 122) et tout en respectant la propriété privée, ce que Sartre nomme, en parlant du tertiaire, des petits employés, "une réalité sociale toute négative puisqu'ils ne sont pas ce qu'ils prétendent être et qu'ils rejettent toute solidarité avec ceux qui leur ressemblent le plus."[183] Ils contribuent donc, puisqu'ils n'appartiennent par définition ni à la bourgeoisie qui les exploite, ni à la classe ouvrière qu'ils rejettent, à la dispersion, car ils se constituent entre les deux comme êtres solitaires. En apparence ils sont intégrés à la classe bourgeoise à laquelle ils prouvent leur reconnaissance par un amour feint comme l'enfant est censé la prouver à l'égard de son père:

> JULES: Qu'est-ce qu'il y a, mes enfants? Des soucis de coeur? Des ennuis de santé?
> TAVERNIER (étonné): Ma foi, non...
> PERIGORD (étonné): Je ne crois pas...
> JULES: Alors on ne m'aime plus?
> TAVERNIER: Oh! Jules.
> PERIGORD: Tu sais très bien que tout le monde t'adore.
> (Nekrassov, 49-50)

On prétend être un petit groupe familial où chacun aime tous les autres, connaît la pensée de tous les autres et peut s'exprimer librement comme dans la "Cité du soleil" de Goetz; mais derrière cet "esprit

de famille" guette le danger du renvoi, du chômage qui disperse au lieu d'unir et révèle comme mensonge le sentiment d'unité. Il y a mensonge partout, dans le microcosme de Soir à Paris, dans le macrocosme de la politique qui agit sur les électeurs à travers le journal et par chantage et dans l'univers fictif de Nekrassov qui absorbe tous les mensonges pour les dénoncer. Pour cette raison Marc Bensimon découvre des aspects de l'anti-théâtre à Nekrassov qui détruisent l'imaginaire sous les yeux du spectateur même:

> La pièce tout entière basée sur un mensonge, présentée comme un mensonge, rend donc--qu'on nous pardonne le jeu de mots--un son faux. C'est un énorme mensonge . . . dont la fonction est de révéler la vérité. Voilà, à notre avis, en quoi consiste la nouveauté de Nekrassov.[184]

Dans le cas où le mensonge conduit à la vérité, il porte sur l'ironie, pour parler avec Sartre:

> Dans l'ironie, l'homme anéantit, dans l'unité d'un même acte, ce qu'il pose, il donne à croire pour n'être pas cru, il affirme pour nier et nie pour affirmer, il crée un objet positif mais qui n'a d'autre être que son néant. (EN, 85)

Par rapport au spectateur, la pièce, cet objet positif, est dès lors affecté de néant, dénoncé comme pure illusion. Chaque mensonge porte en lui sa destruction, chaque affirmation sa négation, et c'est le spectateur qui est engagé de tenir le rôle négateur de l'ironie, la contrepartie de celui, affirmatif, qui lui est présenté sur la scène. Aussi retrouve-t-il cependant en lui-même, intériorisé, cette dialectique de sorte qu'il affirme l'image pour la détruire dans un même acte, pareil à notre escroc qui se prend pour Valera qui se prend pour Nekrassov.

La contradiction négation-position, l'ironie alors, est la substance même de la pièce puisque chaque personnage affirme pour détruire et détruit pour affirmer, tel Mouton avec son affiche "Fraternité par le Réarmement" (Nekrassov, 66), Jules avec son "journal objectif, un journal gouvernemental" (Nekrassov, 70), et Sibilot, "professionnel de l'anti-communisme" qui "boucle (son) budget avec l'or de Moscou" (Nekrassov, 47) et aime son patron tout en admettant à l'inspecteur: "Si je vous disais que je dois, chaque jour, embrasser le derrière de mon Directeur" (Nekrassov, 121). Et pour finir il y a Valera-Nekrassov qui établit son identité par une preuve irréfutable, à savoir qu'il n'en a pas et en dénonçant par là le mythe d'identité de la réalité humaine:

> GEORGES: . . . Fouillez-moi.
> JULES: Je ne...
> GEORGES (violent): Je vous dis de me fouiller!
> JULES: Bon. Bon! (Il fouille.)
> GEORGES: Qu'avez-vous trouvé?
> JULES: Rien.
> GEORGES: La voilà, la preuve irréfutable. Que ferait un imposteur? Il vous montrerait son passeport, un livret de famille, une carte d'identité soviétique...
> (Nekrassov, 145-146)

Si le faux est essentiellement ce sur quoi la pièce repose, c'est Véronique seule qui rend un son vrai à l'ensemble, qui tombe dès lors du jeu au sérieux, par la représentante du Parti communiste qui révèle à Georges les conséquences de ses actes-gestes dans le contexte social. Le jeu qui se constitue sur la néantisation du réel, dans l'univers social, a des suites néfastes, imprévues pour le joueur:

> VERONIQUE: . . . "Nekrassov déclare: l'ouvrier russe est le plus malheureux de la terre." Tu as dit cela?
> GEORGES: Oui. Hier.
> VERONIQUE: Pour qui l'as-tu dit? Pour les pauvres ou pour les riches?

> GEORGES: Est-ce que je sais? Pour tout le monde! Pour personne. C'est une plaisanterie sans conséquence.
> VERONIQUE: Ici, oui. Au milieu des roses. De toute façon, personne au George-V n'a jamais vu d'ouvriers. Mais sais-tu ce que cela veut dire à Billancourt? (Nekrassov, 206-207)

C'est à travers l'ouvrier russe qu'on fait violence à l'ouvrier français selon Sartre, puisque "historiquement la chance du prolétariat, son 'exemple' et la source de 'la force de pénétration révolutionnaire,' c'est l'URSS."[185]

Avec Véronique le dogmatisme communiste se porte sur la scène. Désespérer les pauvres en détruisant le communisme à l'Occident, cela veut dire les disperser et les maintenir dans leurs solitudes réciproques. A travers l'U.R.S.S. c'est le Parti qui les sauve de la massification. Seuls, ils ne seront qu'un produit de la production et retrouvent leur subjectivité uniquement en adhérant au Parti. La sérialisation vient à eux de la bourgeoisie dont Valera-Nekrassov joue le jeu. S'il offre ses services finalement au journal progressiste il reste pourtant dans la sphère poétique:

> GEORGES: . . . J'ai fini par gagner: il publiera la prose d'un escroc, ton journal progressiste. Moi, cela ne me changera guère: je dictais au papa, je dicterai à sa fille. (Nekrassov, 284)

L'écrivain qui se vend à la bourgeoisie devenant "l'instrument de la haine," sera dès lors "l'instrument de l'histoire" (Nekrassov, 281), poète engagé qui, par sa prose dévoilera pour changer le monde. La fonction destructrice qu'il exerce en affectant le monde entier, se tourne en fin de compte contre la presse de droite.

Comme dans cette pièce ce sont "les institutions, les structures qui déterminent les hommes,"[186] ce sont elles qui définissent leur

utilité en expulsant ceux qui ne sont plus utilisables et en manipulant des hommes-objets. Le "Napoléon de la Presse objective" doit y laisser sa peau et cédera son emploi à Sibilot qui, lui, le sera désormais:

> JULES: . . . Que ferez-vous, malheureux, sans le Napoléon de la Presse objective?
> MOUTON: Qu'a fait la France, après Waterloo? Elle a vécu, Monsieur. Nous vivrons.
> JULES: Mal! Méfiez-vous! (Désignant Mouton.) Voici Louis XVIII. Voici la Restauration. Moi je pars pour Sainte-Hélène. Mais craignez les Révolutions de Juillet!
> MOUTON: Sortez! (Nekrassov, 305)

Nekrassov est une pièce politique. Bien que, selon B. Dort, Sartre n'ait pas voulu "nous en révéler l'anti-communisme mais [nous montrer] ce qu'il appelle lui-même un milieu-limite: un miroir qui nous renvoie, grossie, notre propre image,"[187] la polémique de la pièce s'inscrit dans les controverses idéologiques de son temps. Le phénomène de sérialisation que Sartre découvre à la structure de la société entière, ce sont les ouvriers surtout qui la subissent dans la mesure où, absorbés par la machine, ils "restent des molécules homogènes et séparées les unes des autres par un milieu inerte et sans élasticité."[188] La seule rédemption qui fera éclater leur solitude et rétablira l'unité du groupe, ce sera dans des circonstances exceptionnelles devant un péril commun qui transformera le polétariat en foule révolutionnaire. C'est le Parti qui entame cette transformation, le Parti qui est "action pure," qui "est le mouvement même qui unit les ouvriers en les entraînant vers la prise du pouvoir."[189]

Partant du passé Sartre fait le lien avec un avenir qui reconstituera les "Révolutions de Juillet" et la Commune. "La liberté,"

dira Merleau-Ponty, "apparaît d'abord au passé, liberté à retrouver, liberté perdue."[190] Le souvenir de la chute s'impose évidemment. La praxis pure dans la violence, la liberté vertigineuse sont à recomposer dans un avenir où la victime deviendra bourreau, se libérera tout entier de l'autre qu'il regarde silencieusement encore, afin que "le Bourgeois dans les yeux de l'Autre se (connaisse) comme autre que l'Homme."[191] Chez Sartre alors l'avenir se définit désormais par le passé, ce qui a été sera, de façon à introduire une fatalité dans le processus historique, un "qui a tué tuera."[192] La dialectique est ainsi répétition, le passé, violence pure, se fond dans l'avenir. Le reste est attente.

On pourrait dire que Nekrassov se situe entre ce passé glorieux et un avenir où il faut craindre de nouveau, comme le dit Palotin, "les Révolutions de Juillet." Dans cette pièce le communisme, l'Union soviétique y sont présents-absents, comme le passé est présent dans l'avenir. Ils sont l'image qui hante le rêve du bourgeois, et s'externalise dans la propagande anti-communiste qui est censée laisser les ouvriers dans leurs solitudes réciproques. ". . . L'ouvrier est homme parce qu'il fait peur, mais l'ordre social exige qu'il soit maintenu dans sa condition de bête."[193] Le communisme y reste alors apparence, le Mal qui se glisse sournoisement dans la pensée des "honnêtes gens."

Mais pour Sartre lui-même, pour parler avec Merleau-Ponty, le communisme est "quelque chose de sacré, mais aussi quelque chose dont on parle, qu'on regarde, qui reste éloigné, et où il n'est pas question d'entrer."[194] La position de Sartre est un peu celle de son protagoniste qui plane au-dessus de l'univers humain pour le regarder et

en fait un théâtre, et, en tant que philosophe, pour détruire les notions de stabilité acquise par la réduction de la réalité humaine à une nature à laquelle se substitue, chez Sartre, celle de la liberté. Pour un instant le monde bourgeois chavire, pour qu'apparaisse, comme dans L'Enfance d'un chef, la liberté angoissante. Mais pour finir, tout rentre dans l'ordre. Les identités se reconstituent, les antagonismes se maintiennent intacts sans s'influer mutuellement, la dialectique s'installe dans l'avenir.

Le chemin que suit Valera-Nekrassov est en quelque façon celui qu'a suivi Sartre, d'un anarchisme négateur à la tentative de s'inscrire, par la voie de la littérature, dans l'ensemble historique. Il est évident que ses personnages révèlent l'auteur ainsi qu'il le confirme:

> . . . C'est que je les fais à mon image; non point tels que je suis, sans doute, mais tels que j'ai voulu être.[195]

Dans la mesure où il tente de s'identifier à ses personnages, on pourrait dire qu'il se voit lui-même comme "persona" dans le monde réel. Au moins conserve-t-il l'esthétique du jeu dans l'éthique du sérieux révolutionnaire.

NOTES

[1] Maurice Merleau-Ponty, Humanisme et terreur: Essai sur le problème communiste, cinquième éd. (Paris: Gallimard, 1947), p. 110.

[2] Sartre et Chapsal, "Les Ecrivains en personne," p. 12.

[3] Eric Werner, De la violence au totalitarisme: Essai sur la pensée de Camus et de Sartre (Paris: Calmann-Lévy, 1972), p. 12.

[4] Michel-Antoine Burnier, Les Existentialistes, p. 32.

[5] Dans "L'Ecrivain et sa langue," p. 59, Sartre reprend la distinction entre la poésie et la prose, mais y établit une dialectique beaucoup plus clairement formulée: "Le salut de la poésie," dit-il, "c'est qu'il y a de la prose à côté; c'est leur complémentarité. En ce sens la prose a toujours à se reconquérir contre la poésie: la poésie c'est ce qui se trouve dépassé, dominé dans la prose, la vraie prose, c'est-à-dire cette structure intérieure des mots qui nous renvoie à nous, à l'Histoire, au narcissisme et en même temps à ce pratico-inerte qui se charge de choses qu'on n'a pas voulu y mettre; à ce titre la prose est le dépassement de la poésie."

[6] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, pp. 271-272.

[7] Sartre, p. 280.

[8] Sartre, p. 261.

[9] Sartre, p. 221.

[10] Sartre, p. 309.

[11] Sartre, p. 320, note.

[12] Dans Qu'est-ce que la littérature, p. 298, Sartre dit par exemple: "Il faut donc apprendre simultanément aux uns que le règne des fins ne se peut réaliser sans Révolution et aux autres que la Révolution n'est concevable que si elle prépare le règne des fins."

[13] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 324, note.

[14] Sartre, "Théâtre et cinéma," notes pour une conférence, 6 mai 1958, in Un Théâtre de situations, p. 103.

[15] Sartre, "Théâtre épique et théâtre dramatique," p. 122.

[16] M. Merleau-Ponty, Les Aventures de la dialectique (Paris: Gallimard, 1955), pp. 160-161.

[17] M.-A. Burnier, Les Existentialistes, p. 35.

[18] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 276.

[19] Sartre, L'Age de raison, p. 149.

[20] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 314.

[21] Raymond Aron, Le Grand Schisme, dix-neuvième éd. (Paris: Gallimard, 1948), p. 70.

[22] Aron, Le Grand Schisme, p. 70.

[23] Sartre--"Le Processus historique," La Gazette de Lausanne, 8 février 1947, repris in Contat et Rybalka, Les Ecrits de Sartre, p. 679--répond encore ceci à un article de la Pravda: "Ainsi, de même que M. Zaslavski me reprochait d'être fataliste parce que je crois à la liberté, et de manquer de spiritualité parce que je ne suis pas matérialiste, il me taxe d'immoralité, parce que je ne suis pas partisan du machiavélisme et du réalisme en politique."

[24] Sartre, L'Age de raison, p. 149.

[25] M. Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, p. xvii.

[26] Sartre, L'Engrenage (Paris: Nagel, 1948). Toutes les références à L'Engrenage sont désormais données dans le texte par: (Engrenage, page).

[27] Sartre, "L'Engrenage," propos tenus à B. Pingaud, Théâtre de la Ville, novembre 1968, repris in Un Théâtre de situations, p. 368.

[28] Sartre, "L'Engrenage," p. 367.

[29] Herbert Luthi, "Du pauvre Bertolt Brecht," Preuves, 25 (1953), 37.

[30] Luthi, p. 39.

[31] Gavi, Sartre, et Victor, On a raison de se révolter: Discussions (Paris: Gallimard, 1974), p. 118.

[32] Sartre, Les Mains sales (Paris: Gallimard, 1948; Folio 1975). Nous donnerons les références aux Mains sales dans le texte par (Mains sales, page).

[33] Arthur Koestler, Le Zéro et l'infini, trad. de l'anglais (Paris: Calmann-Lévy, 1945), p. 55.

[34] Pierre Verstraeten, Violence et éthique, p. 66.

[35] Sartre, "Merleau-Ponty vivant," Situations IV, p. 199.

[36] Sartre et Paolo Caruso, "Entretien sur Les Mains sales," 4 mars 1964, repris in Un Théâtre de situations, p. 251.

[37] Sartre, Nekrassov (Paris: Gallimard, 1956; Folio, 1973). Nous donnerons les références à Nekrassov dans le texte.

[38] Voir Claude Launay, "Le Diable et le bon Dieu": Sartre (Paris: Hatier, 1970), p. 25. Pour Sartre, Le Diable et le bon Dieu, nous donnerons les références désormais dans le texte par: (DBD, page).

[39] Elsa Triolet, "Le Grand Jeu; Au Théâtre Antoine: Le Diable et le bon Dieu," Les Lettres Françaises, 14 juin 1951.

[40] Voir Sartre, Saint Genet, p. 187.

[41] Sartre, "Les Communistes et la paix," Situations VI: Problèmes du marxisme (Paris: Gallimard, 1964), p. 275.

[42] Albert Camus, "Le Mythe de Sisyphe," Essais, p. 198.

[43] Merleau-Ponty, Les Aventures de la dialectique, p. 135.

[44] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 313.

[45] Sartre, "L'Engrenage," in Un Théâtre de situations, p. 368.

[46] Elena de la Souchère, "L'Expérience de Peron et la guerre des Amériques," Les Temps Modernes, 91 (1953), 1967.

[47] Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, p. xiv.

[48] N. Lenin, The Infantile Sickness of "Leftism" in Communism (n.p.: n.p., 1920), p. 31.

[49] Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, p. 65. B.-H. Lévy--La Barbarie à visage humain (Paris: Grasset, 1970), p. 180--dévoile aujourd'hui l'horreur du goulag après Soljenitsyne qui, pour lui, est "le Shakespeare de notre temps," ayant écrit une "Divine Comédie pour représenter l'Enfer, l'Enfer moderne du Goulag."

[50] A. Koestler, Le Zéro et l'infini, p. 169.

[51] Dans Le Grand Schisme, p. 146, R. Aron constate que "la menace du camp de concentration remplace la menace de renvoi ou de chômage."

[52] L. Trotsky, Terrorisme et communisme, p. 176, cité dans Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, pp. 91-92.

[53] Koestler, Le Zéro et l'infini, p. 182.

[54] Voir note au lecteur: "Ce scénario a été écrit pendant l'hiver 1946. Il était originellement intitulé: 'LES MAINS SALES'" (Engrenage, p. 7).

[55] Francis Jeanson, Sartre dans sa vie (Paris: Seuil, 1974), p. 130.

[56] Sartre, Un Théâtre de situations, notes des éditeurs sur Les Mains sales, p. 266.

[57] Paolo Caruso et Sartre, "Entretien sur Les Mains sales," in Un Théâtre de situations, p. 259.

[58] J.-P. Sartre, David Rousset et Gérard Rosenthal, Entretiens sur la politique, sixième éd. (Paris: Gallimard, 1949), p. 82.

[59] Sartre, Rousset et Rosenthal, Entretiens, p. 82.

[60] Caruso et Sartre, "Entretien sur Les Mains sales," pp. 255-256. A l'encontre de Sartre, Caruso maintient que Les Mains sales "conduit le public . . . à s'identifier avec Hugo. Non pas à sympathiser avec lui, et encore moins à lui donner raison: Hugo a tort du début jusqu'à la fin. . . . En effet, Hugo étant le protagoniste, il est inévitable de se mettre dans ses souliers, d'adhérer de quelque façon à son drame et de ressentir personnellement ses contradictions, tout en éprouvant de l'antipathie pour le personnage."

[61] Lors de la traduction des Mains sales en langue italienne, le traducteur Vittorio Sermonti signale les modifications suivantes: "L'action se déroule non plus dans une 'fantomatique Illyrie,' mais d'une façon précise en Hongrie, de mars 1943 au printemps 1945. Le nom de la Hongrie n'est cependant jamais utilisé et reste sous-entendu. C'est dans cette perspective que le nom de plusieurs personnages est modifié: Louis devient Walter, Georges, Lucas, etc. Les références historiques sont ainsi rendues plus concrètes" (cité in Contat et Rybalka, Les Ecrits de Sartre, p. 183).

[62] A l'égard de la politique de la Yougoslavie nous nous sommes essentiellement orientés sur deux articles: Harry N. Howard, "Foreign Policy in the Second World War, 1939-1945," in Yugoslavia, éd. R.J. Kerner (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1949), pp. 338-352; Wayne S. Vucinick, " The Second World War and Beyond," in Yugoslavia, éd. R.J. Kerner (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1949), pp. 353-386.

[63] M.-A. Burnier, Les Existentialistes, p. 59; cité d'un entretien avec Sartre en 1961.

[64] Sartre, "Merleau-Ponty vivant," p. 231.

[65] Sartre, "Merleau-Ponty vivant," pp. 230-231.

[66] Sartre et Jean Duché, "Jean-Paul Sartre répond à la critique dramatique et offre un guide au spectateur pour suivre Le Diable et le bon Dieu," interview, Le Figaro Littéraire, 30 juin 1951, repris in Un Théâtre de situations, pp. 274-275.

[67] M. Merleau-Ponty, Les Aventures de la dialectique, p. 198.

[68] F. Engels, The Peasant War in Germany (New York: International Publishers, 1926), pp. 41-42.

[69] Engels, p. 48.

[70] Claude Lefort, "Capitalisme et religion au seizième siècle," Les Temps Modernes, 7 (1952), 1900.

[71] Engels, p. 58.

[72] Engels, p. 66.

[73] Voir M.-A. Burnier, Les Existentialistes, pp. 92-93 en note.

[74] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 295.

[75] Sartre, "Les Communistes et la paix," pp. 270-271.

[76] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 271.

[77] Sartre, "Merleau-Ponty vivant," p. 231.

[78] Sartre, "Merleau-Ponty," p. 230.

[79] Sartre, "Merleau-Ponty," p. 230.

[80] Sartre, "Les impressions de Jean-Paul Sartre sur son voyage en U.R.S.S.," propos recueillis par Jean Bedel, Libération, 14-20 juillet 1954, cité in Burnier, Les Existentialistes, p. 99.

[81] Francis Jeanson, "Pour tout vous dire," Les Temps Modernes, 8 (1952), 376.

[82] J.-M. Benoist, "Marx est mort et remords," Magazine Littéraire, 127-128 (1977), 56.

[83] Sartre, "Je défends mon honneur de marin," in L'Affaire Henri Martin, commentaire de Jean-Paul Sartre, dix-huitième éd. (Paris: Gallimard, 1953). Ces extraits de l'Aurore, 18 octobre 1950 et 19 octobre 1950 sont insérés dans les commentaires de Sartre, pp. 113-114.

[84] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 280.

[85] Merleau-Ponty et Sartre, "Les Jours de notre vie," Les Temps Modernes, 7 (1950), 1160 et 1161. L'article est apparemment de Merleau-Ponty seul. Il paraît dans Merleau-Ponty, Signes (Paris: Gallimard, 1960), pp. 330-343, intitulé "L'U.R.S.S. et les camps."

[86] Michel Pousinet, "France-Dimanche," Les Temps Modernes, 7 (1952), 1768-1773.

[87] David Gruber, "La Presse et la liberté," Les Temps Modernes, 7 (1852), 1751.

[88] David Gruber, p. 1752.

[89] Sartre et J.-F. Rolland, "La Pièce vise des institutions et non des individus," entretien, L'Humanité-Dimanche, 19 juin 1955, in Un Théâtre de situations, p. 295.

[90] Sartre et Bernard Dort, "Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre," entretien, Théâtre populaire, 15 (1955), in Un Théâtre de situations, p. 77.

[91] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 96.

[92] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 104.

[93] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 105.

[94] Sartre, "Après Budapest, Sartre parle," interview, L'Express, 281 (1956), cité in Burnier, Les Existentialistes, p. 114.

[95] Sartre, "Réponse à Albert Camus," Situations IV, pp. 109-110.

[96] Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, p. 117.

[97] Sartre, Réflexions sur la question juive, p. 47.

[98] Sartre, Réflexions sur la question juive, pp. 41-42.

[99] Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, pp. 3-4.

[100] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 296.

[101] Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, p. 117.

[102] Sartre, "Matérialisme et révolution," Situations III, p. 179.

[103] Eric Werner, De la violence au totalitarisme, p. 191.

[104] Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, p. 136.

[105] Merleau-Ponty, p. 117.

[106] Pierre Verstraeten, Violence et éthique, p. 39.

[107] Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, p. 117.

[108] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 262.

[109] Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, p. 70.

[110] Sartre, "L'Engrenage," in Un Théâtre de situations, p. 369.

[111] Dans "Portrait de l'aventurier," Situations VI, p. 11, Sartre constate que le bourgeois fuit sa solitude dans l'amour. "Mais," dit Sartre, "ce sera l'amour d'un solitaire qui se fuit: 'Aimer, c'est se fuir,' écrit Malraux. Oui, si l'amour n'est pas voulu pour lui-même mais comme un moyen de sortir de soi."

[112] Dans Schriften zum Theater, p. 146, Brecht, lui aussi, insère l'amour possessif dans le contexte social--comme Sartre d'ailleurs--indiquant que dans une société plus avancée il n'aurait plus de place. "Wir kriechen immer noch in den Oedipus [dit-il], denn da sind immer noch die Tabus, und die Unnkenntnis schützt nicht vor Strafe. In den Othello, denn die Eifersucht macht uns immer noch zu schaffen, und vom Besitz hängt alles ab."

[113] E. Werner, De la violence au totalitarisme, p. 208.

[114] Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, p. 168.

[115] P. Verstraeten, Violence et éthique, p. 48.

[116] Verstraeten, p. 22.

[117] Paul Nizan, Aden Arabie, huitième éd. (Paris: Maspero, 1973), p. 59.

[118] Dans "Matérialisme et révolution," p. 136, Sartre se pose ce problème pour le résoudre par l'idéal révolutionnaire. Les jeunes gens dont parle Nizan, se trouvent, selon Sartre, dans un dilemme, entre deux concepts, celui du matérialisme et celui de l'idéalisme bourgeois. ". . . ils se consultent avant de se jeter à l'eau et du coup la subjectivité prend d'autant plus d'importance à leurs yeux qu'ils méditent de l'abandonner."

[119] F. Laraque, La Révolte dans le théâtre de Sartre, p. 100.

[120] Sartre, "L'Enfant imaginaire," dans L'Idiot de la famille: Flaubert de 1821 à 1857 (Paris: Gallimard, 1971), p. 662, repris in Un Théâtre de situations, p. 199.

[121] Sartre, "L'Enfant imaginaire," p. 664, in Un Théâtre de situations, p. 199.

[122] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 21.

[123] Dans "Erostrate," in Le Mur (Paris: Gallimard, 1939; Livre de Poche, 1963), p. 86, Sartre montre le protagoniste Paul Hilbert comme anarchiste qui lui aussi veut se faire valoir par autrui par un acte unique, terroriste.

[124] Sartre, "Portrait de l'aventurier," p. 15. Dans un interview en novembre 1975, Sartre disait que Hoederer était pour lui l'aventurier. Mais comme il ne distingue guère entre l'anarchiste et l'aventurier dans son "Portrait de l'aventurier," il nous semble plutôt que ce soit Hugo l'anarchiste-aventurier.

[125] Sartre, "Portrait de l'aventurier," p. 15.

[126] Sartre, "Matérialisme et révolution," p. 138.

[127] Sartre, La Mort dans l'âme, volume III des Chemins de la liberté (Paris: Gallimard, 1949; Livre de Poche, 1962), p. 431.

[128] Sartre, "Faux Savants et faux lièvres," Situations VI, p. 37.

[129] Dominique Grisoni, "Sartre: De la structure à l'histoire," Magazine littéraire, 103-104 (1975), 62.

[130] Sartre, "Faux Savants et faux lièvres," p. 47.

[131] F. Jeanson, Sartre dans sa vie, pp. 175-176.

[132] Sartre, "Faux Savants et faux lièvres," p. 63.

[133] E. Werner, De la violence au totalitarisme, p. 134.

[134] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 308.

[135] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 308.

[136] C'est la conclusion de R. Aron dans Le Grand Schisme, p. 123: "La société sans classes serait, par définition, une société sans Etat. L'appareil de coercition, indispensable à la bourgeoisie, deviendrait inutile dès lors que l'exploitation de l'homme par l'homme aurait pris fin. D'où la perspective de l'anarchie en même temps que du socialisme à l'horizon de l'histoire."

[137] Merleau-Ponty, Humanisme et terreur, p. xxxiv.

[138] Sartre, "Matérialisme et révolution," p. 181.

[139] Ce que Sartre critique pourtant à l'égard du Parti communiste, c'est sa façon de renier le passé et de ne pas vouloir admettre ses erreurs commises.

[140] Sartre, "Portrait de l'aventurier," p. 15.

[141] Sartre, Les Mots, p. 11.

[142] Merleau-Ponty, "Préface," in Signes (Paris: Gallimard, 1960), p. 35.

[143] Sartre, "L'Homme ligoté: Notes sur le Journal de Jules Renard," Situations I, p. 287.

[144] Sartre, "Matérialisme et révolution," p. 181.

[145] Henri Lefebvre, Le Matérialisme dialectique (Paris: Librairie Félix Alcan, 1939), p. 130.

[146] Sartre, "Portrait de l'aventurier," p. 13.

[147] Albert Camus, "Caligula," Théâtre, récits, nouvelles (Paris: Gallimard, 1962), p. 106.

[148] Sartre et Marcel Péju, "Le Diable et le bon Dieu c'est la même chose... moi, je choisis l'homme," entretien, Samedi-Soir, 2 juin 1951, repris in Théâtre de situations, p. 270.

[149] Olivier Reboul, Kant et le problème du mal, préface de Paul Ricoeur (Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1971), p. 12.

[150] Reboul, p. 11.

[151] Reboul, p. 25.

[152] Karl August Horst, "Sartre oder die Kunst im Vakuum," Merkur, 6 (1962), 747.

[153] Sartre, Saint Genet, p. 177 en note.

[154] Claude Launay, Le Diable et le bon Dieu: Sartre, p. 52.

[155] Reboul, Kant et le problème du mal, p. 7.

[156] Voir Sartre, Saint Genet, p. 34: "Et qui donc frappe-t-on sur le Juif 'immonde, avare, sensuel, négatif?' Soi-même; sa propre avarice, sa propre luxure. Qui donc lynche-t-on dans le Sud des U.S.A., pour avoir violé une blanche? Un Noir? Non: soi-même encore. Le Mal est projection; je dirai même qu'il est à la fois le fondement et le but de toute activité projective."

[157] On songe à ce que Sartre dit sur Baudelaire: "Le lien qui unit mutuellement la victime et l'inquisiteur est sexuel. Mais il tente vainement de transporter dans sa vie intime ce rapport qui n'a de sens qu'entre personnes distinctes, de transformer en couteau la conscience réflexive, en blessure la conscience réfléchie" (Baudelaire, p. 31).

[158] F. Jeanson, Sartre par lui-même, p. 70.

[159] Paul Ricoeur, "Réflexions sur Le Diable et le bon Dieu," Esprit, 19 (1951), 712.

[160] P. Verstraeten, Violence et éthique, p. 82.

[161] Blaise Pascal, Pensées, in Oeuvres complètes de Pascal, texte établi et annoté par Jacques Chevalier (Paris: Gallimard, 1954), pp. 1214-1215.

[162] J. Andrew McKenna, "Baudelaire and Sartre: A Study in Comparative Analysis," Diss. John Hopkins University 1970, p. 86.

[163] P. Ricoeur, "Réflexions sur Le Diable et le bon Dieu," p. 714.

[164] J.-A. Miller et Sartre, "Entretien avec Jean-Paul Sartre," p. 4. Sartre y dit que pour lui "les gestes sont des actes incomplets."

[165] Dans Saint Genet, p. 191 en note, Sartre déclare: "Les critiques s'entendaient fort à la sophistique du Non. Voici Saint Jean de la Croix:

'1° Pour arriver à goûter tout, veillez à n'avoir goût pour rien.
'2° Pour arriver à savoir tout, veillez à ne rien savoir de rien.
'3° Pour arriver à posséder tout, veillez à ne posséder quoi que ce soit de rien.
'4° Pour arriver à être tout, veillez à n'être rien en rien. . . .'"

[166] P. Verstraeten, Violence et éthique, p. 133.

[167] Verstraeten, p. 115.

[168] Sartre, "Portrait de l'aventurier," p. 14.

[169] P. Verstraeten, Violence et éthique, p. 134.

[170] F. Nietzsche, "Flâneries inactuelles," in Crépuscule des idoles, aph. 24, cité in A. Camus, "Le Mythe de Sisyphe," p. 173.

[171] F. Jeanson, Sartre par lui-même, p. 103.

[172] Sartre, "Les Communistes et la paix," pp. 185-186.

[173] Sartre, "Qu'est-ce qu'un collaborateur," Situations III, p. 54.

[174] F. Jeanson, "Pour tout vous dire," p. 369.

[175] Jeanson, p. 378.

[176] Marc Bensimon, "Nekrassov ou l'anti-théâtre," French Review, 31 (1957), 24.

[177] Alexandre Dumas, Kean, adaptation de Jean-Paul Sartre, douzième éd. (Paris: Gallimard, 1954), p. 166.

[178] Sartre et Verstraeten, "L'Ecrivain et sa langue," p. 49.

[179] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 153.

[180] Sartre, "L'Enfance d'un chef," in Le Mur, p. 230.

[181] Marc Bensimon, "Nekrassov ou l'anti-théâtre," p. 25.

[182] Roland Barthes, "Nekrassov juge de sa critique," Théâtre Populaire, 14 (1955), 70.

[183] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 92.

[184] M. Bensimon, "Nekrassov ou l'anti-théâtre," p. 25.

[185] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 92.

[186] Sartre et J.-P. Rolland, "La Pièce vise des institutions," in Un Théâtre de situations, p. 295.

[187] B. Dort, "Nekrassov, farce de Jean-Paul Sartre, mise-en-scène de Jean Meyer au Théâtre Antoine," Théâtre Populaire, 14 (1955), 102.

[188] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 334.

[189] Sartre, p. 249.

[190] Merleau-Ponty, Les Aventures de la dialectique, p. 217.

[191] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 275.

[192] Sartre, p. 285.

[193] Sartre, p. 126.

[194] Merleau-Ponty, Les Aventures de la dialectique, p. 226.

[195] Sartre, Les Mots, p. 198.

CHAPITRE III

L'ECHEC: LA CIRCULARITE HISTORIQUE

1 Entre le stalinisme et le colonialisme

"La littérature d'une époque, c'est l'époque digérée par sa littérature."[1] Ceci résume la tentative littéraire de Sartre de saisir le tout et de le condenser dans l'oeuvre d'art de sorte que le monde s'y reflète et que l'oeuvre d'art nous renvoie à son tour l'image du monde dans sa totalité. Si jusqu'alors Sartre a établi une ligne de démarcation, par sa théorie de l'engagement, entre la prose et la poésie, et qui déjà perd de sa rigueur dans son interprétation de la poésie noire, elle est désormais censée témoigner et réfléchir le tout, telle la prose. Ainsi la poésie de Mallarmé manifeste dès lors l'engagement le plus total, "social autant que poétique."[2] Il semble que l'engagement littéraire, autrefois considéré comme dévoilement de la liberté et surtout comme moyen de provocation à l'action révolutionnaire, ait reçu une signification plus restreinte et à la fois plus élargie: l'engagement apparaît d'autant plus restreint que Sartre omet l'appel à l'action lorsqu'il parle de la poésie de Mallarmé. Mallarmé, écrit-il, ". . . liait ses conceptions orphiques et tragiques de la poésie à la communion d'un peuple plutôt qu'à l'hermétisme individuel."[3] Par contre la notion d'engagement s'étend au seul engagement artistique du poète qui, dans sa poésie entraîne la conscience du lecteur , du spectateur dans une communion quasi-mystique sans nécessiter forcément la prise de con-

science politique.

Même lorsque Sartre revient ailleurs à la distinction entre la prose et la poésie pour en établir leur rapport dialectique d'intériorité et d'extériorité, de séparation et de communication l'accent s'est quelque peu déplacé de façon que la praxis révolutionnaire perd cette place importante dans la littérature que Sartre lui avait encore accordée dans Qu'est-ce que la littérature. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il préconise désormais la tour d'ivoire en recusant, à travers la littérature, l'action sur le monde, en refusant alors ". . . de prendre en charge le monde atomisé," [4] une critique qu'il adresse à Nathalie Sarraute, par exemple. Mais aujourd'hui le savoir de la totale impuissance de l'écrivain à l'égard des événements politico-sociaux ainsi que le désir d'imposer au monde une éthique de la praxis se transforment en seul besoin d'écrire:

> J'ai perdu bien des illusions littéraires, écrit Sartre: que la littérature ait une valeur absolue, qu'elle puisse sauver un homme ou simplement changer des hommes (sauf en des circonstances spéciales), tout cela me paraît aujourd'hui périmé: l'écrivain continue à écrire, une fois ses illusions perdues, parce qu'il a, comme disent les psychanalystes, tout investi dans l'écriture. Comme on continue à vivre avec des gens auxquels on ne tient plus, auxquels on tient autrement: parce que c'est la famille. Mais il me reste une conviction, une seule, dont je ne démordrai pas: écrire est un besoin pour chacun. C'est la forme la plus haute du besoin de communication. [5]

Le métier d'écrivain ayant partiellement perdu son auréole se range désormais parmi les petites habitudes puisque, pourrait-on dire avec Leni des Séquestrés d'Altona: ". . . les principes s'en vont, les habitudes restent" (SA, 15). En même temps l'obsession qui a attribué à l'imaginaire une valeur sacrée tout en instiguant l'obsédé à une révolte perpétuelle contre lui, une fois reconnue, sera dépassée par l'acceptation de la littérature pour ce qu'elle est,

voire pour ce que Sartre y met désormais:

> Pendant quarante ans j'ai été mobilisé par l'absolu, la névrose, avoue Sartre. L'absolu est parti, restent les tâches innombrables, parmi lesquelles la littérature n'est aucunement privilégiée.[6]

C'est admettre, en fin de compte, un échec et cet échec nous semble double, embrassant à la fois l'imaginaire et le réel.

Les dernières pièces, Les Séquestrés d'Altona et l'adaptation d'Euripide, Les Troyennes[7] manifestent cette défaite sur le plan politique et en conséquent sur le plan imaginaire. C'est que l'oeuvre d'art cesse de plus en plus de proclamer l'engagement dans la réalité. Il n'y a plus de question de révolution, plus de question de changer le monde, puisque le monde ne se laisse plus changer, plus d'appel à la liberté. Le ". . . Vous en creverez. Tous" (Troyennes, 130), dernier mot de Poseidon-Sartre - c'est Sartre qui nous y parle et non point Euripide - est aussi le dernier avertissement d'un auteur pour qui l'avenir ne contient guère d'espoir sinon dans cet faible à moins que. . .[8] qui atténue quelque peu le contenu de sa préface aux Damnés de la terre de Frantz Fanon.

Les Séquestrés d'Altona contiennent déjà cette impuissance sur le double plan de l'imaginaire et de la réalité. La vie n'aboutit-elle pas à "une histoire contée par un idiot, pleine de bruit et de fureur qui ne signifie rien?"[9] Frantz, bourreau et poète, disparaîtra, laissant à notre disposition sa seule oeuvre, la dernière bande, témoignage historique transformé en poésie. Mais comme la poésie est devenue impuissante à l'égard de l'histoire, elle se dissoudra avec l'histoire dans le néant. La fin du discours poétique est un "hein quoi?" (SA, 375)de Frantz qui ne réclame point de réponse.

> Pour la première fois dans le théâtre sartrien, dit Verstraeten, une pièce s'achève sans perspective positive. L'Enfer de Huis clos, qui était une mise en garde en même temps qu'un appel à la liberté, est cette fois élargi aux dimensions de l'Histoire . . . Cette fois, c'est l'Histoire elle-même qui s'obscurcit au point de laisser sur place les énergies qu'elle a déclenchées, d'abandonner les formes critiques qu'elle a engendrées.[10]

Bien loin d'être la seule pièce qui s'achève ainsi, il manque pourtant aux Séquestrés le côté révolutionnaire qui est celui de L'Engrenage par exemple. Ce scénario annonce pourtant déjà une circularité historique où il n'y a pas d'échappatoire de la violence. Un pessimisme plus voilé est également présent dans Le Diable et le bon Dieu où il n'y a plus de lendemain pour les agents historiques qui seront tous éliminés au cours de la guerre des paysans. Seul par la façon dont Sartre communique au spectateur l'esprit révolutionnaire, Le Diable et le bon Dieu se distingue évidemment des Séquestrés d'Altona.

Ici l'oeuvre d'art redevient gratuite, telle La Nausée, et sa gratuité ajoute à sa grandeur artistique. Le manque de dépassement de la négativité résulte alors, si l'on prend Sartre à la lettre, dans un retour à un anarchisme littéraire qui, nous l'avons dit, fut autrefois condamné puisque, selon Sartre, la littérature, la "vraie" littérature, contenait à la fois un aspect destructeur et constructeur:

> Opprimé, disait Sartre alors, la littérature comme négativité pourrait lui [à l'ouvrier] refléter l'objet de ses colères; producteur et révolutionnaire, il est le sujet par excellence d'une littérature de la praxis.[11]

Ici, dans Les Séquestrés d'Altona la praxis est à la fois absente et présente comme un fantôme, et il semble qu'il ne s'agis-

se point ". . .d'un pourrissement temporaire d'une situation révolutionnaire . . ."[12] mais d'une décomposition totale de la situation historique et par conséquent d'une dissolution de la pensée révolutionnaire. La raison profonde, il faut la chercher dans l'histoire des années cinquante. Ici, c'est le colonialisme qui fait apparaître le spectre d'Hitler, là, c'est la répression de la Hongrie qui évoque le "fantôme de Staline". Le tout, c'est du déjà-vu, constaté dans la résignation et l'impuissance.

> A l'Est comme à l'Ouest, il y a eu des bourreaux: il n'y a pas si longtemps que Farkas torturait les Hongrois; et les Polonais ne cachent pas que leur police, avant Poznan, recourait volontiers à la question; sur ce qui se passait en U.R.S.S., du vivant de Staline, le rapport de Khroutchev est un témoignage irrécusable; hier on "questionnait" dans les prisons de Nasser . . . aujourd'hui,c'est Chypre et c'est l'Algérie; en somme, Hitler n'était qu'un précurseur.[13]

Les deux dernières pièces reprennent alors ce déjà-vu, sur le plan socio-politique, philosophique et sur le plan de l'imaginaire. Ce qui manque désormais, c'est l'issue. Néanmoins avec Les Séquestrés la littérature devient ce tout qui embrasse toute l'époque de Sartre telle qu'il l'a vécue. Dans cette "vaste parabole tragique"[14] le fils prodigue qui s'est autrefois libéré de l'emprise paternelle,[15] retourne, après son odyssée, dans la maison du Père pour se supprimer, ensemble avec son créateur, faute de savoir et de pouvoir s'intégrer comme être agissant, dans le mouvement historique.

Sartre a débuté par l'imaginaire; c'était une façon de se venger de la chute dans le monde contingent, absurde, et c'était à la fois le désir de récupérer cette liberté initiale que la présence de l'autre ôte à la réalité humaine. Quoique l'imaginaire réclame la

néantisation du monde, l'image du monde reste pourtant présente à la conscience imageante, la libération n'est que partielle. Néanmoins le créateur peut, dans sa création, revendiquer sa subjectivité contre l'autre en l'y réduisant à un objet. Dieu devient l'objet imaginaire de Bariona; par contre le Dieu Jupiter doit disparaître pareil au Dieu de Descartes,". . . pour que l'homme récupère cette liberté créatrice que Descartes a mise en Dieu."[16] Goetz, lui, réclame une liberté dans la création du Mal. Ainsi l'imaginaire sert-il à la fois de libération d'autrui et d'esclavage. Tant que les personnages sartriens font tomber la réalité dans le piège de l'imaginaire, qui est une façon de se révolter vainement contre la force des choses, ils restent impuissants à son égard. Tel est le cas de Frantz, révolté, qui aboutit là où Roquentin commençait: à l'hallucination, puisque justement il n'y a plus d'issue à inventer dans la réalité.

On songe à Nizan qui, selon Sartre, ". . . se fit révolutionnaire par révolte et quand la révolution dut céder le pas à la guerre, il retrouva sa violente jeunesse et finit en révolté."[17] Ceci est le cas des personnages de Sartre, et, pourrait-on dire, de Sartre lui-même. La révolte initiale, qui laisse intact le monde paternel et se manifeste dans une évasion des personnages dans un univers imaginaire, ne résout pas le conflit premier qui se trouve à sa source. Sartre lui oppose la révolution qui est une autre tentative, de vouloir retrouver, désormais parmi les hommes, la liberté perdue. Avec l'espoir d'une liberté et d'une plénitude à réconquérir, pour

l'humanité entière, la rédemption après la chute semble devenir réalisable. Si dans Les Mouches l'agent historique, le révolutionnaire, se transforme en acteur qui préfère le mythe à l'engagement parmi les autres, c'est que l'histoire y montre encore son visage adverse qui relègue la transformation réelle à un avenir. C'est le crépuscule des dieux, non pas encore leur fin. Dès Morts sans sépulture l'avènement de l'histoire, une histoire à transformer, se dessine à l'horizon qui, sans cet espoir que Sartre y met, se rapprocherait des Séquestrés, puisqu'ici et là, bourreaux et victimes sont enfermés ensemble, sans possibilité d'échappatoire, sans lendemain. Pour eux, il ne reste que le passé. Le règne de la liberté, l'issue alors, bien qu'il soit relégué à un avenir imaginaire, dépend désormais, sur le plan historique, de la réalité humaine qui, en se faisant le sujet de l'histoire tout en agissant sur elle, serait ainsi capable, de construire un jour sa "cité du Soleil". Sur le plan de l'ontologie, Sartre, à partir de L'Etre et le néant, signale une possibilité de salut de la chute dans le monde d'autrui, lorsqu'il y parle du nous-sujet qui devient le groupe en fusion dans La Critique de la raison dialectique:

> Dans le "nous"sujet, personne n'est objet. Le nous enveloppe une pluralité de subjectivités qui se reconnaissent les unes les autres comme subjectivités. (EN, 484)

Phénomène unique qui, bien qu'il n'abolisse pas cet autre phénomène de la chute, reconstituerait une liberté totale, comparable, il nous semble, à cette liberté perdue dont Sartre ne cesse de parler. Mais cette liberté est encore de l'imaginaire qui se réa-

lise, à la rigueur dans l'oeuvre d'art. "Il est vrai, dit Sartre ailleurs , on ne retrouvera pas la liberté perdue, à moins de l'inventer." [18] La boucle est bouclée. Une chute est à la source de la recherche de la liberté. Elle s'exprime par un premier refus, par la libération de la conscience imageante du monde. Mais l'imaginaire ne suffit ni à remplir le manque que la chute a laissé, ni à détruire l'autre en nous. Faute de pouvoir l'anéantir, cet autre sera dépassé seulement dans l'éclair d'une praxis, lorsque chacun". . . la retrouve en l'Autre non comme son Etre-Autre mais comme sa propre liberté " (CRD,418). Et ceci est le cas dans la seule action révolutionnaire qui, en s'accomplissant, provoque de nouveau la dispersion et l'aliénation. Si Sartre a cru encore, à un moment donné, à la possibilité d'une révolution, signalée dans la praxis du parti communiste, qui, acte pur, incarne la liberté de chacun de ses membres, et que Sartre, dans Les Mains sales et dans Le Diable et le bon Dieu indique ce que devrait être le révolutionnaire authentique qui, en extériorisant la violence subie en fait un mobile et un motif de son action pour la dépasser en lui et dans les autres, dès Les Séquestrés d'Altona et avec Les Troyennes, l'autre ne se laisse plus ni dépasser, ni chasser. C'est l'histoire tout entière qui déterminera désormais, en tant qu'Autre, la réalité humaine, de sorte qu'il ne reste que la révolte."J'aurais fait comme eux!" dit Frantz en parlant des partisans ."Je serais mort sous les coups sans dire un mot" (SA,346)! Mais justement ceci ne s'est pas produit; une violence subie l'a changé en bourreau et non plus en révolutionnaire. S'il cherche l'issue dans l'imaginaire, il ne parvient plus, désormais, à se pro-

téger de la terreur subie et imposée. Elle constitue son univers imaginaire qui a cessé d'être libération pour devenir l'enchaînement le plus irrécusable. Echec sur le plan historique, échec sur le plan imaginaire, c'est là où aboutissent les personnages de Sartre. Ce double échec ne laisse plus, à notre avis, le moindre optimisme à l'encontre de ce que dit Contat:

> . . . les conflits qui opposent entre eux les "Séquestrés" et les déchirent en eux-mêmes nous apparaissent comme une aliénation sociale liée à notre histoire et, par là-même, transitoire, c'est-à-dire surmontable. En ce sens --- et en surajoutant à la pièce une signification qui ne s'y trouve pas explicitement, l'univers de celle-ci étant tragique: aucun des personnages n'échappe à la séquestration --- on pourrait dire que, par le fait même que cette tragédie est historique, Les Séquestrés d'Altona est, en définitive, une pièce plus optimiste que Huis clos.[19]

Parler d'optimisme à l'égard des Séquestrés ce serait diminuer la problématique sartrienne. Sartre en deça de l'histoire particulière vise l'histoire dans sa totalité. Le passé y est contenu, à la fois le national-socialisme, le stalinisme, qui se dépassent vers le colonialisme d'Algérie. A partir des Troyennes l'histoire semble être devenue tout à fait indépassable.

Dans La Critique de la raison dialectique Sartre signale une circularité historique de sorte que le dépassement de l'aliénation sociale semble devenir discutable. Quant à la pièce Huis clos, par contre, elle pose le problème de la liberté et du choix, car selon Sartre c'est librement que nous restons dans le cercle infernal ou que nous le brisons. Avec Les Séquestrés et Les Troyennes l'histoire elle-même est devenue un cercle infernal que la réalité humaine est désormais incapable de briser.

> Au niveau de Huis clos et de L'Etre et le néant, Sartre dénonçait l'aliénation d'une attitude selon laquelle la liberté de chacun tendait, de façon quasi-naturelle, à se renier elle-même, à se détruire en se retournant contre soi: au niveau des Séquestrés d'Altona et de la Critique de la raison dialectique, l'aliénation qu'il nous décrit ne serait-elle pas irréductible à toute attitude morale, ne serait-elle pas devenue une sorte de fait, un donné, le véritable contenu d'une "condition humaine" plus ou moins assimilable, dès lors, à une pure et simple nature?[20]

Selon F. Jeanson alors, la réalité humaine a cessé d'être libre, ne peut plus choisir son destin; elle est, par contre, devenue le destin de l'histoire. Il va sans dire que l'histoire particulière du stalinisme et du système colonial va disparaître, bien que du stalinisme ressurgisse le néo-stalinisme, du colonialisme le néo-colonialisme. Le particulier reste toutefois l'indice de l'universel qui s'exprime précisément à travers le pessimisme de La Critique de la raison dialectique. Pour parler de l'universel, Sartre écrit ailleurs:

> . . . en prenant parti dans la singularité de notre époque, nous rejoignons finalement l'éternel et c'est notre tâche d'écrivain que de faire entrevoir les valeurs d'éternité qui sont impliquées dans ces débats sociaux ou politiques.[21]

Avec Bariona Sartre a débuté par un sujet biblique sur le fond d'une situation historique qui, à partir d'un système colonial particulier, rejoint dans notre époque l'Occupation de la France par l'Allemagne. Là le Christ, un Christ humanisé dépasse son créateur et se fond dans la liberté humaine; un autre Christ humanisé, Oreste, prend sur lui, avant de disparaître, le péché des Argiens. Ici, dans Les Séquestrés d'Altona Frantz, le fils prodigue, héritier de Bariona et d'Oreste, ayant intériorisé les violences de son créateur, re-

tourne, accusateur, pour régler son compte avec lui. Tel le dieu du "renégat" qui l'". . .avait tant possédé et asservi", et dont "l'image [s'est] gravée au fer dans le souvenir,"[23] ce dieu, le Père, a marqué Frantz à jamais de sorte qu'à la réalité Frantz se substitue l'image du Père. La parabole biblique du fils et du père, où le fils abandonne son père et se jette dans la débauche, mais aussi celle du Père qui abandonne à son tour le fils --- image du Christ abandonné sur le crucifixe --- elle se termine par l'anéantissement de l'un et l'autre, et, pourrait-on dire, par la liquidation d'un monde bourgeois qui entraîne dans sa mort les dernières restes d'une culture chrétienne.[24]

Le retour à la mythologie grecque, avec Les Troyennes, où les dieux apparaissent ". . . à la fois puissants et ridicules,"[25] témoigne de cet abandon de la culture chrétienne. Les dieux sont en fin de compte des hommes, rendus divins par leur seul pouvoir destructeur ressemblant en partie au bouffon Jupiter, sans pourtant tenir de la culture chrétienne, et le dépassant en même temps encore en méchanceté.

Le choix de cette adaptation d'un drame antique témoigne chez Sartre d'un besoin de sortir de sa propre époque pour voir son temps avec les yeux d'un autre --- telle est aussi la tentative de Frantz --- de la voir alors de la perspective d'une autre époque et d'un autre peuple. Il invite par là-même le spectateur à le suivre. Lui devient autre alors, il devient cet opprimé jusqu'alors extérieur à lui qui se glisse dans l'imaginaire dans sa conscience pour qu'il

regarde cet Européen, lui-même alors, avec les yeux de l'opprimé. On songe à ce que Sartre dit sur l'Européen vu par un opprimé, Frantz Fanon: ". . . nous étions les sujets de l'Histoire et . . . nous en sommes à présent les objets."[26]

Le spectateur dans Les Troyennes se voit, lui aussi, en objet à travers les yeux des femmes de Troie. Il prend à la fois sa distance par rapport à son propre être et s'identifie avec celui qu'il n'est pas. Bien que tout drame antique crée par nature une distance, grâce au langage, au temps et à l'espace, il reste pourtant assez connu pour que sa signification n'échappe pas au spectateur. Tel sera par exemple le cas d'une pièce comme Le Cadavre encerclé de Khateb Yacine qui, lui, communique la guerre d'Algérie par la voie de sa poésie dont l'étrange beauté frappe tout en établissant néanmoins une distance infranchissable.

Est-ce qu'une pareille distance se serait aussi constituée pour ce qui est des Séquestrés d'Altona?

> Lorsque la pièce fut créée en septembre 1959 au Théâtre de la Renaissance, dit Contat , le public --- nous en étions --- comme la critique furent profondément déconcertés. Le succès de la pièce reposa d'emblée sur un malentendu: on applaudissait un auteur célèbre, on devinait sous la tragédie bourgeoise, non pas une thèse, mais un message qui concernait chacun et dont pourtant le sens échappait.[27]

Ce que Sartre a voulu montrer en accusateur, c'est son époque entière exprimée de la sorte par Frantz même: "Siècles, voici mon siècle, solitaire et difforme, l'accusé " (SA, 374). Mais avant tout et à part le problème du stalinisme Sartre vise le colonialisme à travers

cette famille de la haute bourgeoisie allemande qui sert Hitler pour se servir de lui et collabore physiquement avec lui tout en le condamnant en esprit. L'Allemagne nazie c'est la France-colon, Frantz son produit qui devient tortionnaire par la force des choses. Bien que Sartre pense qu'il faut que le spectateur "puisse se haïr en lui,"[28] n'aurait-il pas plutôt fait de Frantz le héros tragique d'une histoire devenue destin qui lui enlève la possibilité de choisir tout en le rendant responsable?

> Si ma pièce est bien celle que j'ai voulu faire, je voudrais que la première réaction du spectateur soit de condamner ces gens qui lui sont montrés, les mêmes que ceux qui opérèrent rue des Saussaies. Puis que, petit à petit, ce spectateur soit gagné par un malaise, pour finalement reconnaître que ces Allemands, c'est nous, c'est lui-même.[29]

Evidemment il y a un malaise ressenti par le spectateur, mais c'est un malaise autre que celui que Sartre intentionne. Le bourreau ne ressemble plus ni à la Gestapo, ni aux collaborateurs qui, dans Morts sans sépulture torturent par un choix libre de façon qu'il leur revient une responsabilité irrécusable pour leurs actions. Dans Les Séquestrés l'accusé est en même temps humanisé. L'histoire, faite par l'homme, le fait et l'accent semble être mis sur la deuxième proposition de sorte que Frantz, victime, devient nécessairement bourreau. Ne serait-ce pas alors une façon d'absoudre le criminel? Cette acquittance partielle de Sartre rappelle une constatation de Frantz Fanon, qui bien qu'il ne reproche pas aux Français explicitement leur tentative de protéger leur jeunesse, le fait pourtant implicitement:

> Les hommes français qui condamnent la torture en Algérie adoptent constamment un point de vue strictement français. Ce n'est pas un reproche, c'est une constatation: on veut protéger la conscience des tortionnaires actuels et en puissance et l'on tente d'éviter le pourrissement moral de la jeunesse française. Nous ne pouvons quant à nous qu'être d'accord avec cette démarche. . . Notre propos en tout cas, est de montrer que la torture subie disloque très profondément, on s'en serait douté, la personnalité du torturé.[30]

Toutefois et à part cette façon de protéger et d'innocenter par l'histoire le tortionnaire, Les Séquestrés d'Altona, par le jugement de Johanna, font ressortir toute l'horreur de la torture. Si Contat y a voulu uniquement voir et critiquer le jugement de la "belle âme"[31] qui condamne moralement l'acte de Frantz sans l'intégrer dans son contexte historique, il y a pourtant une distinction que Sartre établira lui-même quelques années plus tard entre la réalité historique et ses luttes nécessaires, et les crimes surajoutés au développement de l'histoire. L'une échappe à la condamnation morale, l'autre tomberait sous la structure éthico-juridique qu'a introduite le Tribunal de Nuremberg pour la première fois. Cette distinction et bien que Sartre pense qu'une guerre de répression "mène toujours à l'utilisation de la torture, à la création de camps de concentration,"[32] peut ainsi être posée par rapport à Frantz. La condamnation dans la pièce est à la fois morale et historique: "Les Français sont les Allemands: ils torturent."[33] Partant par là, la torture dépend d'une situation historique favorable qui permet son emploi. Aussi la pièce Les Séquestrés d'Altona se situe-t-elle entièrement dans l'histoire, avec l'accent mis sur l'Entreprise du Père, transmise de génération en génération dont le Père fut le maître et qui a

voulu faire de Frantz son successeur comme M. Fleurier de L'Enfance d'un chef prépare son fils à devenir le chef futur de sa fabrique.

> LE PERE: Occupe-toi de l'entreprise: aujourd'hui la mienne, demain la tienne; mon corps et mon sang, ma puissance, ma force, ton avenir. (SA, 78)

Or le Père en le créant à son image a préparé son fils pour qu'il perpétue son oeuvre. "Il prend tout," pourrait-on dire avec le Sartre des Communistes et la paix, "actif et passif, la fabrique et les crimes paternels."[34] Néanmoins en apparence maître de l'Entreprise, c'est elle qui domine et se constitue en maître sur celui qui l'a faite. Ainsi elle renvoie une violence abstraite au créateur, désormais la victime qu'elle écrase. C'est elle qui à travers le Père agit pour qu'il installe les camps de concentration sur ses terrains:

> LE PERE: Ces gens-là c'est la plèbe sur le trône. Mais ils font la guerre pour nous trouver des marchés et je n'irai pas me brouiller avec eux pour une affaire de terrains. (SA, 77)

C'est l'Entreprise encore qui commande au Père de dénoncer le Polonais sauvé par Frantz. Au lieu que Frantz peut, par son acte, affirmer sa liberté à l'égard de l'Entreprise incarnée dans le Père, sa liberté est a priori non-existante puisque le Père et le fils sont tous les deux à la merci de l'Entreprise.

> FRANTZ: Alors? Nous sommes impuissants?
> LE PERE: Oui, si nous choisissons l'impuissance. (SA, 77)

Tout en ayant choisi l'impuissance à l'égard du monde politique, le Père semble affirmer néanmoins sa puissance à l'égard de l'Entreprise. Le "plus formidable pouvoir" (SA, 77) de ce "vieil Hindenburg" (SA, 14) dépend de sa subordination et de sa complici-

té avec la politique nazie qui décide de l'existence ou de la non-existence de ses chantiers, et de la sienne alors. Tandis que l'histoire détermine le besoin qu'elle a de l'Entreprise, le Père comme producteur des matériaux de guerre, la façonne à son tour. Un de ses produits c'est Frantz qui fera la guerre soutenue par le Père pour qu' il puisse trouver ses marchés de sorte que Leni lui dit:

> LENI: Les innocents avaient vingt ans, c'étaient les soldats; les coupables en avaient cinquante, c'étaient leurs pères. (SA, 69)

Pour Sartre ceci est une façon de résumer quelque peu l'histoire de notre siècle. Les deux guerres, les "violences sacrées"[35] de l'autre génération ont déposé dans la nôtre une violence aujourd'hui anarchique, autrefois, issue de la révolution russe, révolutionnaire quand tout semblait encore indiquer la possibilité d'un socialisme. La violence de notre époque est née --- et c'est là où Sartre établit un rapport entre l'Allemagne et la France --- d'une impuissance à l'égard de la situation historique. En Allemagne cette impuissance née de la guerre perdue résultait dans l'échec de la République de Weimar dont Hindenburg était le dernier représentant. Encore avec la complicité de cet homme d'un autre siècle, l'échec s'est transformé en violence pure et inconditionnée sous Hitler qui a changé l'impuissance en pouvoir absolu. Par analogie la France a subi une impuissance semblable durant l'Occupation et la Résistance qui, dans la France de la guerre d'Algérie prend sa revanche. Comme Hindenburg complice du fascisme allemande, de Gaulle, l'homme le plus représentatif de la France de 1940

le devient par rapport à l'Algérie coloniale. Comme Hindenburg autrefois, "il est l'homme d'un crépuscule et le seul service qu'il puisse rendre à l'avenir est de hâter ce crépuscule d'une France impérialiste et chauvine."[36] C'est l'entreprise de laquelle dépend son existence, sanctionnée par les colonels d'Alger, comme la flotte de guerre du Père est sanctionnée par les généraux de l'Allemagne nazie. Le Père, autrefois le maître, est devenu l'esclave de l'Entreprise.

Tel est le cas de l'Algérie française. Le maître, la France alors, pendant plus d'un siècle s'est imposée à l'Algérie en suffocant les révoltes par des entreprises militaires et par une politique de déshumanisation qui ont contribué à créer ce que Sartre appelle le "système colonial," qui doit sa naissance et sa protection à l'armée seule.

> Nous avons vu tout au long de ce sytème qui s'est élaboré avec des fortunes diverses mais suivant une ligne obsessionnelle unique, comment l'armée, en suscitant un peuplement civil, une colonisation civile (qu'elle aurait préféré militaire) dont elle ne prévoyait pas au début les exigences politiques, a tout fait pour tenter d'établir sa propre suprématie, soit sur l'ensemble du pays, mais, plus sûrement, sur les populations algériennes. Cette dernière partie de son programme, elle ne pouvait la réaliser pleinement qu'à la faveur de la guerre, illustrant par là tout à la fois son goût pour la domination permanente et la vocation même de l'entreprise coloniale dont L'accaparement totalitaire, la violence aggressive et contraignante sont les aspects majeurs.[37]

L'entreprise guerrière prépare le système colonial avec ses cadres et son administration qui trouve sa raison d'être "au-delà des mers par un capitalisme qui cherche de nouveaux marchés."[38] La Métropole, vendant ses produits finis à la colonie ouvre aux colons ses marchés. Or à la base de ces premières "guerres saintes",[39]

de ces croisades censées justifier la violence de ses agents, il y a le fait économique, un libéralisme capitaliste alors qui se perpétue dans la colonie et y détruit le féodalisme d'un pays agricole.

Il ne surprend donc pas que Sartre ait visé le libéralisme capitaliste dans Les Séquestrés d'Altona qui, s'il ne s'y fonde pas sur les guerres saintes, n'est pas alors tout à fait ce que Merleau-Ponty appelera un "capitalisme d'aventure appuyé sur une politique de force,"[40] mais relève néanmoins d'une éthique protestante.

> LE PERE: Tout ce que je peux vous dire, c'est que les Gerlach sont des victimes de Luther: ce prophète nous a rendus fous d'orgueil. (SA, 76)

Sartre reprend la théorie de Max Weber pour qui le capitalisme est directement issu de la théologie protestante qui, ayant créé une distance infranchissable entre Dieu et l'homme pèse sur son activité dans le monde. Une sorte de réduction de cette distance serait cherchée dans une éthique du travail, le travail qui est censé glorifier Dieu. Lui à son tour "bénit les siens par le succès de leur travail, et leur richesse est le signe de leur élection."[41] De là naît aussi l'orgueil d'être l'élu de Dieu.

> La religion [selon Wesley] engendre nécessairement l'esprit de travail et l'esprit d'économie, qui ne peuvent produire que la richesse. Mais quand la richesse croît, alors croissent l'orgueil, la passion et l'amour du monde. . . alors la forme de la religion reste. Mais l'esprit disparaît peu à peu.[42]

Désormais le protestantisme s'est défait de son sens. Ce qui reste est une forme vide, la Bible chez les Gerlach et la visite au temple. Par analogie à l'Algérie, on utilise encore aujourd'hui le

même vocabulaire religieux d'autrefois. Les guerres saintes d'une part qui ont contribué au fait du colonialisme, l'éthique protestante d'autre part ayant porté "les rigueurs de l'ascèse dans l'usage du monde,"[43] ont créé une réalité qui se perpétue ici et là de génération en génération. "Il m'a créé à son image"(SA,169), proclame Frantz à l'égard de son père: c'est-à-dire l'image du chef industriel qui se définit par son usine, par sa famille, par ses projets et son avenir. Il s'agit désormais d'une répétition de Père en fils, répétition que Sartre a relevée à l'égard de la bourgeoisie en général[44] et dont il trouve les mêmes symptomes dans le sytème colonial qui. . .

> . . . s'incarne dans un million de colons, fils et petits-fils de colons, qui ont été modelés par le colonialisme et qui pensent, parlent et agissent selon les principes mêmes du sytème colonial.[45]

Le lien étroit établi par Sartre entre ce capitalisme libéral et "le capitalisme d'aventure" -- pour Sartre il ne semble pas exister de différence entre les deux -- pose un problème. Les colonisés seraient-ils identiques aux ouvriers du monde occidental? Dans Les Séquestrés d'Altona l'ouvrier est pratiquement absent. Ici et là mentionné il sert la machine, il est la machine:

> LE PERE: Quatre-vingt mille travailleurs depuis mars. Je m'étends, je m'étends! Mes chantiers poussent en une nuit. (SA, 77)

Selon A. Memmi, le colonisé, lui aussi, "tend rapidement vers l'objet. A la limite, ambition suprême du colonisateur, il devrait ne plus exister qu'en fonction des besoins du colonisateur,c'est-à-dire s'être transformé en colonisé pur."[46] La distinction serait con-

tenue dans le fait du racisme. Quant à l'Algérie on peut alors parler d'une "race prolétarienne, notion paradoxale qui définit le fait colonial,"[47] la différence raciale justifiant la différence sociale.

L'ouvrier, lui, fait parti de l'universalisme bourgeois libéral sans être la victime du racisme. Symbole de la croissance de l'Entreprise tel que Valera figure comme le symbole du chiffre de vente du journal, l'ouvrier est intégré dans la structure moléculaire de la société bourgeoise. Et le racisme s'opère ainsi, dans la pièce, sur les prisonniers du camp qui ont droit à toute la pitié issue de l'humanisme abstrait de Frantz tout en lui inspirant des sentiments de dégoût:

> FRANTZ: Les détenus. Je me dégoûte mais ce sont eux qui me font horreur. Il y a leur crasse, leur vermine, leurs plaies. (Un temps.) Ils ont tout le temps l'air d'avoir peur. (SA, 72)

On dirait la première rencontre entre la victime et le bourreau. Le mépris est une de ses manifestations. Il vaudrait mieux alors de l'ignorer comme le colon essaie d'ignorer le colonisé. Mais comme son existence ne peut pas, en fin de compte, être niée, on attribue cette dégradation à son essence. Essentiellement il est autre que l'homme ce qui justifie qu'on le traite en animal.

> . . . on connaît la contradiction du racisme, du colonialisme et de toutes les formes de la tyrannie: pour traiter un homme comme un chien, il faut l'avoir d'abord reconnu pour un homme. (CRD, 190)

Si Frantz peut se permettre de ne pas attribuer, dans la sécurité du monde paternel, à la déshumanisation des prisonniers, il fait néanmoins abstraction de la dimension historique qui a fait les

prisonniers tels qu'ils sont et qui existe par le Père et à travers son Entreprise. En voulant racheter, par un acte singulier, le Père, il accepte toutefois son monde au lieu de le détruire et de détruire la violence qu'il contient et qui s'extériorisera finalement dans la torture. La torture relève à la fois du pouvoir apparente du Père et de l'impuissance réelle de Frantz.Ce pouvoir apparent est consolidé par l'idéologie proprement nazie du Père qui divise le monde en forts et faibles. Cette idéologie est aussi celle des colons qui affirment que leur supériorité sur l'indigène justifie l'exploitation de l'homme par l'homme et la possibilité d'infliger des tortures au colonisé. Le recours à la torture témoigne pourtant d'une impuissance radicale. Seule lorsqu'une situation est désespérée, la dernière tentative de la sauver semble nécessiter l'emploi de tous les moyens violents à la disposition du colon:

> La torture est une vaine furie, née de la peur: on veut arracher d'un gosier, au milieu des cris et des vomissements de sang, le secret de tous. Inutile violence: que la victime parle, ou qu'elle meure sous les coups, l'innombrable secret est ailleurs, toujours ailleurs, hors de portée, le bourreau se change en Sisyphe.[48]

Pour Sartre il n'y a aucune excuse à la torture; elle reste le seul essai du sadique de réduire la victime en bête humaine en lui extrayant par la force des renseignements inutiles dont le tortionnaire se fait une gloire personnelle.

Frantz le tortionnaire est devenu "le bourreau de Smolensk" pour réaffirmer un pouvoir qui s'est changé en impuissance radicale:

> FRANTZ: Je revendiquerai le mal, je manifésterai mon pouvoir par la singularité d'un acte inoubliable: changer l'homme

> en vermine de son vivant; je m'occuperai seul des prisonniers, je les précipiterai dans l'abjection: ils parleront. (SA, 345-346)

Ce que Frantz aperçoit dans le regard des prisonniers, c'est l'image de lui-même, évidemment pas celle de son pouvoir, mais l'image de lui-même comme agent historique qui échoue, et comme bourreau, une image pareille à celle que les Français tentent de fuir en se cachant du regard du fellagha:

> . . . il leur faut éteindre ce regard, écraser ces yeux, tuer, torturer. Ils ne veulent, ils ne peuvent pas voir leur visage historique.[49]

L'Entreprise faite par le Père a agi sur Frantz. Lui est le colon qui affirme sa supériorité sur l'opprimé pour compenser une impuissance, une infériorité par rapport au Père.

Pour le colon d'Algérie l'infériorité se manifeste dans son rapport avec la Métropole qui, pour parler avec Albert Memmi, figure comme "une composante essentielle du sur-moi collectif des colonisateurs."[50] Ce rapport s'exprime dans toute son ambiguïté; le colon pour affirmer sa supériorité sur l'indigène se réfère à son origine culturelle, celle de la Métropole, mais toutefois perpétuellement menacé de destruction par elle dans la mesure où elle peut lui refuser le soutien à tout instant, le colon mêle à l'admiration le ressentiment. Son entreprise ne se maintient que par le conservatisme de la Métropole.

> Ils [les colons] s'identifient aux puissants et vont faire payer aux Arabes les avanies dont ils furent l'objet. Les Arabes seront vaincus comme ils furent vaincus, humiliés comme ils furent humiliés.[51]

Frantz, avons-nous dit, est le colon qui affirme son pouvoir

par la torture puisque par rapport au Père il est impuissant tout en agissant à travers ce sur-moi. En même temps pourtant il est le colonisé, à la fois comme produit du Père et en tant qu'opprimé de sa propre création inhumaine, tout comme le Père est le maître et l'esclave de son Entreprise.

La distinction entre colon et colonisé, comme celle entre bourreau et victime s'efface. Le colon est colonisé par le colonisé:

> . . . c'est bien l'homme qu'on veut détruire, avec toutes ses qualités d'homme, le courage, la volonté, l'intelligence, la fidélité -- celles même que le colon revendique. Mais si l'Européen s'emporte jusqu'à détester sa propre image, c'est qu'elle est reflétée par un Arabe.[52]

De même du bourreau et de la victime. Voulant la réduire en bête pour que ressorte dans la victime sa sous-humanité, ce qui apparaît par contre, c'est, dans les yeux de la victime, celle du bourreau:

> FRANTZ: J'ai surpris la bête, j'ai frappé, un homme est tombé, dans ses yeux mourants j'ai vu la bête, toujours vivante, moi. (SA,374)

Ainsi toute l'histoire de la colonisation est contenue dans Les Séquestrés d'Altona. Etabli par la violence de l'armée française, le système colonial s'est affirmé et perpétué par la violence. Tout en ayant modelé le colonisé, il a modelé le système à son tour. Mais en deça de cette image réciproque colon-colonisé, elle est également l'image de la France qui a contribué à créer le fait colonial et qui se sent impuissante de dissoudre le noeud de vipères. Autrefois maître dans ses colonies, comme le Père fut le maître de son Entreprise,elle est devenue son esclave. Elle admet, tout comme le Père,

que son système se perpétue sans elle et pourtant avec sa complicité:

> Si toute l'Algérie n'est pas fasciste, tous les Français ne sont pas ultras, toute l'armée ne torture pas . . . le fascisme, les ultras, la torture sont la France en Algérie.[53]

La liberté revient désormais aux seuls colonisés qui transformeront le simple refus en révolution. Les autres, tous, La Métropole et le colon se sont enfermés dans le système qui crée ses bourreaux et ses victimes. La séquestration des colons et des Français métropolitains est analogue à celle de la famille Gerlach:

> LE PERE: Une famille, c'est une maison. Je vous demande à vous d'habiter cette maison parce que vous êtes entrée dans notre famille.
> JOHANNA: (riant)La famille a bon dos et ce n'est pas à elle que vous nous sacrifiez.
> LE PERE: A qui donc, alors?
> WERNER: Johanna!
> JOHANNA: A votre fils aîné. (SA, 42-43)

L'apparence d'unité de la famille ne cache pas moins sa désunion profonde à cause des contradictions qui la déchirent et dont Frantz est une des raisons. Si les membres de la famille sont les "esclaves-geôliers" (SA, 47) de Frantz, lui est leur oppresseur opprimé à son tour. Colon et colonisé, la famille entière l'est et par analogie la France par rapport à l'Algérie:

> Comment ne sait-on pas, dit Sartre ailleurs, qu'un pays projette en un seul homme son désir douloureux d'unité quand les contradictions du moment ont rendu cette unité impossible? [54]

L'impossible unité vient tout juste du système colonial qui se glisse dans la France divisant les citoyens entre eux et portant la guerre jusqu'à la Métropole même. Seule la disparition du monstre colonial permettrait une restitution d'une unité relative. Et ce monstre

ne disparaîtra que par l'indépendance de l'Algérie. Pour le colon il n'en est pas question. Il rêverait plutôt d'anéantir la réalité arabe. "S'il peut obscurément souhaiter -- il lui arrive de le proclamer -- rayer le colonisé de la carte des vivants, il lui serait impossible de le faire sans s'atteindre lui-même."[55]

Le rêve génocidal est selon Sartre pure poésie. Il se manifeste dans les hallucinations de Frantz qui, pour justifier ses actes, évoque, dans ses discours poétique une Allemagne en ruine. Pourtant Frantz-colon n'est qu'un mort en sursis qui, tel le système colonial, se survit par le mensonge. Façonné par l'histoire il réunit en sa personne les contradictions qui sont celles du système colonial. Tout compte fait il représente la jeunesse française qui a fait sa première expérience de la violence dans la colonie, commet "un véritable suicide morale:"[56]

> Dans le même temps qu'on exalte ici le plus absurde chauvinisme, qu'on prépare à un pays abusé les rancoeurs d'un terrible réveil, on forge en Algérie, dans l'apprentissage de la violence, dans le mépris de l'homme, à travers la plus vaste "entreprise de démoralisation" qui ait jamais visé la jeunesse française, les troupes de choc d'un nouveau fascisme.[57]

A ce fascisme qui se reproduit en France même, Sartre reconnaît une responsabilité collective qui est pourtant vécue dans l'impuissance individuelle de façon qu'il peut dire: "Frantz, quand il meurt, ce bourreau, c'est nous, c'est moi."[58]

Séquestré dans l'histoire, hanté par elle Frantz s'en libère par une séquestration spatiale et temporelle qui l'enfonce dans l'imaginaire. Désormais il sera le juge de l'histoire qu'il transforme en poésie. D'où cette falsification que seuls les initiés sauront

déchiffrer comme seul pour un public populaire "l'obscur [de la poésie mallarméenne selon Sartre] deviendrait clair."[59] Frantz, c'est Sartre-poète qui se dégage de la réalité pour imaginer son siècle du point de vue du trente et unième siècle. Mais comme selon Sartre la dialectique historique ". . . ne se découvre qu'à un observateur situé en intériorité, c'est-à-dire un enquêteur qui vit son enquête à la fois comme une contribution possible à l'idéologie de l'époque entière et comme la praxis particulière d'un individu défini par son aventure historique et personnelle au sein d'une histoire plus ample qui la conditionne" (CRD, 133), il ne peut s'agir que de transformer l'histoire en poésie. Dans Les Séquestrés d'Altona la prose et la poésie se rencontrent, le monde de la prose représente celui de l'enquêteur Sartre qui se situe dans l'histoire pour écrire cette tragédie historique; le monde de la poésie se manifeste dans la tour d'ivoire de Frantz qui, lui, sort du vingtième siècle , de notre siècle qui a vu apparaître le fascisme allemand, les guerres coloniales, le stalinisme.

"Voilà vingt ans qu'il est minuit dans le siècle" (SA, 152), dit Frantz-Sartre vingt ans après la publication du livre de Victor Serge S'il est minuit dans le siècle. En accusateur du stalinisme, Victor Serge découvrit alors les ravages du système concentrationnaire stalinien dont Khroutchev se fait l'accusateur au XX^{e} Congrès en siégeant au tribunal de l'histoire stalinienne.

"Tous ces événements," déclare Verstraeten alors, " paraissent en filigrane dans la pièce, par bribes ou par symbole, par schèmes

ou par allégorie."[60]

Si Sartre dégage le symptôme de la maladie mortelle qui ronge tel un cancer, la bourgeoisie occidentale,dans sa façon de s'accrocher à son pouvoir qui a cessé d'être réel, tel son pouvoir dans les colonies, ils le dégage parallèlement à l'égard du stalinisme:

> . . . l'échec des staliniens montre sous leur vrai jour cette misère et cette terreur qui n'avaient d'autre avenir que la catastrophe finale.[61]

Le crépuscule de la bourgeoisie occidentale qui ne vit que par procuration et cherche dans le passé la gloire qu'elle ne possède plus -- "Te rappelles-tu cet avenir que je t'avais donné," dit le Père à Frantz. "Eh bien, ce n'était que mon passé"(SA,361) -- se rencontre dans le crépuscule du totalitarisme stalinien:

> . . . si le stalinisme s'écroule et se désagrège, c'est en conséquence du développement interne de la société soviétique, et ce sont les staliniens qui sont les destructeurs de leur propre orthodoxie.[62]

Or un tribunal de l'histoire stalinienne, comment peut-il fonctionner, si la déstalinisation se fait par les staliniens même? Est-ce, comme dit Sartre, que "la déstalinisation . . . déstalinisera les déstalinisateurs?"[63] Puisque les staliniens font leur propre procès en faisant celui de Staline ils sont plutôt amenés, pour sauver leur pouvoir, à falsifier l'histoire comme Frantz falsifie celle de l'Allemagne en guise d'une justification. Alors les staliniens mènent un procès à huis clos, un procès réglé "d'en haut, comme une transformation limitée, dirigée et contrôlée à tous les degrés par les hommes au pouvoir."[64] Bien sûr il est remarquable qu'un stalinien, Khroutchev, entame le procès; pourtant nous ne suivons pas

tout à fait l'argumentation de M. Péju qui s'étonne "qu'un Politburo stalinien, pour un Congrès stalinien, détruise le mythe, qu'il a créé, et . . .qu'à la rigueur le stalinisme, en lui, choisisse de se nier lui-même."[65] Au contraire, la faible tentative de libération du mythe rencontre des obstacles. En fin de compte les déstalinisateurs y restent enfermés, tout comme Frantz reste séquestré dans le mythe d'une Allemagne en ruine bien qu'il soit tenté par la vérité de Johanna. La vérité de Khroutchev se trouve aussitôt falsifiée pour qu'il n'ait pas à abdiquer son pouvoir. C'est ainsi qu'une contradiction s'installe dans le régime. D'une part, "l'U.R. S. S. elle-même consent,"selon Merleau-Ponty, "à exister autrement que dans l'imaginaire, renonce à sa vie onirique, décide de se connaître,"[66] mais d'autre part les fils ne renient pas aisément leurs pères; ils portent en eux toutes leurs violences qui se manifesteront à la fois dans la tentative d'une libération et dans la revendication d'appartenir à leur univers. Justement au cas où "Staline n'a[urait] rien laissé derrière lui si ce n'est un monde qu'il a fait et qui le renie,"[67] la tragédie de la Hongrie ne se serait pas produite. "Ainsi l'échec de la politique stalinienne les (les staliniens) invitait à la continuer."[68] En Hongrie ce sont Gerö et Kadar, staliniens de longue date qui ont empêché la révolution à se faire contre le stalinisme. Gerö fait appel à l'armée étrangère pour sauver la bureaucratie stalinienne, avec l'excuse que le socialisme est menacé par des forces réactionnaires, voire bourgeoises:

La révolution hongroise a révélé au contraire que l'attache-

> ment opiniâtre de l'appareil à ses privilèges peut devenir dans certains cas une cause déterminante d'un retour offensif de la réaction.[69]

Il y a une "folie paranoïaque" de Staline, "parodie de la séquestration" que Verstraeten rapproche à la folie de Frantz. Staline, lui, s'installe "dans la citadelle assiégée du socialisme pour mener à son terme la politique d'assujettissement du peuple soviétique dans son ensemble;"[70] elle se perpétue également dans ses successeurs qui contribuent au triomphe du néo-stalinisme. Pour Sartre, afin de conserver l'espoir, il faut "reconnaître, à travers les erreurs, les monstruosités et les crimes, les évidents privilèges du camp socialiste et condamner avec d'autant plus de force la politique qui met ces privilèges en danger."[71] Bien qu'il ne justifie pas le stalinisme à l'encontre de ce que maintient E. Werner[72] qui pense que La Critique de la raison dialectique aboutit à sa justification, il reste pour Sartre que ce socialisme s'est écarté du bon chemin; il faut l'y ramener. Autrement si l'on ne faisait plus de distinction entre le capitalisme et le socialime, selon Sartre, il ne resterait guère "qu'à cultiver notre jardin."[73]

Que nous reste-t-il alors à partir des Troyennes, l'accord final de l'oeuvre théâtral de Jean-Paul Sartre? La voix de Frantz Fanon semble résonner à travers cette pièce pour qu'il nous dise que l'Europe ne se relèvera plus de ses crimes:

> Voilà des siècles que l'Europe a stoppé la progression des autres hommes et les a asservis à ses desseins et à sa gloire; des siècles qu 'au nom d'une prétendue "aventure spirituelle" elle étouffe la quasi-totalité de l'humanité. Regardez-la aujourd'hui basculer entre la désintégration atomique et la désintégration spirituelle.[74]

Tandis que Fanon met en garde ses compatriotes contre cette Europe décadente, Sartre, dans Les Troyennes va plus loin. Pour lui l'Europe entraînera dans sa mort l'univers entier. Il nous parle de nous désormais à travers le mythe, comme Euripide parlait des Grecs en évoquant le désastre de Troie. "Nous savons," écrit cet auteur dans Les Suppliantes, " combien la paix l'emporte sur la guerre, la paix chérie des Muses, odieuse aux Furies, amie de la fécondité et de l'oppulence. . . A ces biens, nous préférons la guerre, l'asservissement du faible, de l'homme par l'homme, de l'Etat par l'Etat."[75] La guerre entre les Grecs prenait de plus en plus le visage de la barbarie et de l'inhumanité qui est aussi celui de notre siècle. Là aussi c'était la jeunesse qui intériorisait la violence de l'autre génération. Un exemple fut la conquête de Mélos, colonie dorienne dont s'emparèrent les Grecs par le droit du plus fort en éliminant les hommes et en vendant les femmes et les enfants comme esclaves. Les Troyennes d'Euripide furent écrites quelque temps avant l'expédition d'Athènes contre la Sicile. Montées sur scène en 415, elles semblent un avertissement prophétique de la catastrophe de l'aventure sicilienne où les survivants de l'armée d'Athènes devenaient à leur tour les esclaves des Siciliens. Euripide aurait "choisi précisément pour thème cet anéantissement de Troie dont s'enorgueillissaient tous les Grecs,"[76] pour leur présenter le visage de leur propre barbarie.

Sartre, en montrant à l'Européen son inhumanité rapproche son adaptation de façon d'autant plus étroite à la pièce d'Euripide que la situation politique permet de créer ce lien profond:

> Quant aux guerres coloniales, c'est le seul point sur lequel je me suis permis d'accentuer un peu le texte. Je parle à plusieurs reprises de l'"Europe": c'est une idée moderne, mais elle répond à l'opposition antique entre Grecs et Barbares, entre la Grande Grèce qui développait sa civilisation vers la Méditerranée, et les établissements d'Asie Mineure où l'impérialisme colonial d'Athènes s'exerçait avec une férocité qu'Euripide dénonce sans ménagement. 77

L'image que l'Européen s'est forgée du colonisé tant que dure la colonisation, cette image, qui selon J. Cohen "est la pire forme d'oppression que l'homme ait inventée,"[78] se retourne, dans cette pièce contre lui et c'est lui qui, à travers les femmes de Troie, devient autre, autre que l'homme qu'il a supprimé en lui en le supprimant chez le colonisé.

ANDROMAQUE:
Hommes de l'Europe,
Vous méprisez l'Afrique et l'Asie
et vous nous appelez barbares, je crois,
Mais quand la gloriole et la cupidité
vous jettent chez nous,
vous pillez, vous torturez, vous massacrez.
Où sont les barbares, alors?
Et vous, les Grecs, si fiers de votré humanité,
Où êtes vous? (Troyennes, 81)

L'image de la supériorité culturelle de l'Européen sur le colonisé dont il se pare et qui revêt la forme d'humanisme, disparaît au fur et à mesure qu'il révèle derrière le masque son vrai visage:

> L'Occident a voulu être une aventure de l'Esprit. C'est au nom de l'Esprit, de l'esprit européen s'entend, que l'Europe a justifié ses crimes et légitimé l'esclavage dans lequel elle maintenait les quatre cinquièmes de l'humanité.[79]

Il y a une analogie de la croyance en une supériorité culturelle entre l'Europe sur ses colonies et celle de l'antiquité grecque sur les Barbares. Bien que les Grecs dédaignent les Barbares à cause

de leur infériorité culturelle, ils ne s'appuient guère, selon P. Nora, sur l'infériorité de la race. Sartre, à l'encontre d'Euripide, il est vrai, souligne dans son adaptation le fait raciste:

> LE CHOEUR: Déjà ils nous enviaient nos moissons,
> les gens d'Europe,
> ils haïssaient déjà notre race
> et nous appelaient des sauvages,
> eux, les impitoyables. (Troyennes, 86)

En faisant apparaître dans son adaptation le fait raciste, Sartre fait ressortir en même temps cet aspect psychologique contradictoire d'attrait sexuel et de violence que l'oppresseur éprouve pour l'opprimé de l'autre race. Il aurait alors ajouté au sens qu'Euripide donne du fait que Cassandre, Andromaque et les Troyennes seront la proie des vainqueurs:

> HECUBE: Sais-tu qu'elle appartient au Soleil
> à lui seul
> et que le Dieu aux cheveux d'or
> exige qu'elle reste vierge.
> THALTHYBIOS: Justement! Ce qui attire en elle
> le roi des Grecs,
> C'est sa virginité sacrée
> de prophétesse. (Troyennes, 37)

L'atteinte à la "virginité sacrée" est la tentative d'arracher son mystère à Cassandre, de découvrir ce qui se trouve cacher derrière le voile de la folie, de l'étrangeté alors. On songe au livre de Frantz Fanon L'An Cinq de la révolution algérienne, où il dégage dans son premier chapitre "L'Algérie dévoilée" l'obsession de l'Européen de vouloir s'emparer du voile de la femme arabe qui lui cache toute une culture, lui ferme l'accès à la société arabe. Ce désir de dévoiler la femme à part son implication sociale, s'accom-

pagne d'un désir de viol, pour découvrir le secret de la femme, briser sa résistance.

"Nous serons battues, violées, asservies"(Troyennes,113),chante le choeur des femmes, en résumant les formes de la violence nécessaire pour réduire la réalité humaine à l'état de bête, pour anéantir en elle l'orgueil, comme le fils d'Achille détruira l'orgueil vertueux d'une Andromaque "bourgeoise":

ANDROMAQUE: Ils disent qu'une seule nuit de plaisir
suffit à mater une femme.
Faudra-t-il que je me méprise?
Que j'aille mendier les caresses de mon nouveau mari?
(Troyennes, 71)

Un air de viol, indiqué dans ces scènes, point si explicite chez Euripide, s'intègre en effet dans le fait raciste mis en relief surtout dans une situation d'oppression. Sur le plan de l'inconscient Sartre a montré par exemple dans ses Réflexions sur la question juive que la femme juive, cette belle étrangère, invite au viol et à la violence:

> Depuis la Rebecca d'Invahoé jusqu'à la Juive de "Gilles", en passant par celles de Ponson de Terrail, les Juives ont dans les romans les plus sérieux une fonction bien définie: fréquemment violées ou rouées de coups, il leur arrive parfois d'échapper au déshonneur par la mort, mais c'est de justesse; et celles qui conservent leur vertu sont les servantes dociles ou les amoureuses humiliées de chrétiens indifférents qui épousent des Aryennes.80

Ce complexe affectif est entretenu par la situation coloniale. Bien que dans Les Troyennes on ne puisse point tout à fait parler d'un système colonial puisque la destruction de toute une ville est accomplie, les références aux Européens font nécessairement penser au colonialisme de l'Afrique d'abord. Néanmoins la guerre d'Algérie est finie, mais déjà se dessine à l'horizon une autre guerre:

HECUBE: La guerre, ici, dix ans,
et, là-bas, tout recommence. (Troyennes, 115)

La guerre d'Algérie finie, une nouvelle entreprise guerrière commence, cette fois c'est le néo-colonialisme des Etats-Unis qui s'acharne sur le Viet-nâm entier. Avec de nouvelles techniques, elle menace d'extermination le peuple viet-namien qui le combat par son armée de partisans. La seule stratégie anti-guérilla, selon Sartre, ne peut être aujourd'hui que le génocide planifié. Derrière cette guerre particulière guette, puisqu'elle ne recule plus devant aucune méthode génocidale, désormais le danger d'une guerre totale:

> . . . peu à peu, le chantage génocidal s'étend à tout le genre humain, en s'appuyant sur le chantage à la guerre atomique, c'est-à-dire à l'absolu de la guerre totale, et parce que ce crime, accompli tous les jours sous tous les yeux, fait de tous ceux qui ne le dénoncent pas les complices de ceux qui le commettent et, pour mieux nous asservir, commence par nous dégrader. En ce sens, le génocide impérialiste ne peut que se radicaliser: car le groupe qu'on veut atteindre et terroriser, à travers la nation vietnamienne, c'est le groupe humain en entier.[81]

C'est dans ce contexte que Sartre adresse, à nous tous, ce dernier avertissement qui, encore appel à l'action dans un univers qui commence à chavirer, fait ressortir la limite même de l'action dans une situation-limite:

POSEIDON: A présent vous aller payer.
Faites la guerre, mortels imbéciles,
ravagez les champs et les villes,
violez les temples, les tombes,
et torturez les vaincus.
Vous en crèverez.
Tous. (Troyennes, 130)

2. D'une séquestration historique à une séquestration dans l'imaginaire: Les Séquestrés d'Altona

Bien que dans le théâtre de Sartre la réalité humaine reçoive des modifications par et à travers l'histoire, elle retient une structure permanente qui, à partir de la chute s'exprime dans la tentative de son dépassement vers une libération, une rédemption. La chute renferme par définition la possibilité d'un salut et seul au moment où cette possibilité est exclue, "les jeux sont faits", il y a mort. Le possible néanmoins est une structure de l'avenir, de sorte que le salut est toujours ailleurs. Il paraît toutefois se réaliser dans l'éclair d'un instant lorsque l'acte et la liberté coïncident, que la volonté correspond au faire et que la liberté élimine, dans la violence les autres dans l'Autre et dépasse à la fois la matière dominante, autrefois le monde absurde "des masses monstrueuses et molles, en désordre -- nues, d'une effrayante obscène nudité" (Nausée, 180), et à partir de La Critique de la raison dialectique le champs de la matière ouvrée, le pratico-inerte qui renvoie à l'homme son aliénation. Cette chute simultanée, au fur et à mesure que Sartre dévoile derrière l'apparence chaotique du monde une structure ordonnée, se fond dans la dimension historique. Aussi l'existentialisme qui s'est limité à la spécificité du vécu en faisant abstraction de la réalité objective, tente-t-il désormais de les unir en s'intégrant dans le marxisme:

> Et, puisque je dois parler de l'existentialisme, écrit Sartre, on comprendra que je le tienne pour une idéologie: c'est un système parasitaire qui vit en marge du Savoir qui

> s'y est opposé d'abord et qui, aujourd'hui, tente de s'y intégrer. (CRD, 17-18)

La chute, encore vécue par la réalité humaine comme événement absolu, dépend désormais des structures historiques et sociales antérieures qui déjà préscrivent le rôle que l'agent historique jouera et qui lui permettent toutefois de dépasser librement la condition qui lui est faite. Cette fatalité historique, pourrait-on dire, restreint la liberté avant qu'elle ne puisse naître; on est choisi au lieu de choisir tel que l'exprime Frantz:

> FRANTZ: Mais je ne choisis jamais, ma pauvre amie! Je suis choisi. Neuf mois avant ma naissance, on a fait choix de mon nom, de mon office, de mon caractère et de mon destin. (SA, 177-178)

Il y a néanmoins et avant que la chute ne découvre à l'être humain son destin préfabriqué une suspension qui d'une part peut se prolonger pendant toute une existence qui s'enveloppe dans celle d'une autre, tout en perdant graduellement l'éclat premier du bonheur -- ceci fut, selon Sartre, le cas de Merleau-Ponty[82] -- d'autre part elle s'effondre dans l'éclair d'un instant, la chute -- on songe à Baudelaire, Genet et Flaubert qui se rendent ensuite sur la route épineuse qui mènera au salut. Cet âge d'or comprend alors deux existences liées si intimément l'une à l'autre que la différenciation disparaisse. L'une est l'autre, de sorte que Frantz, après avoir caché le Juif polonais peut encore dire à son père: "C'est pour nous. Vous, c'est moi " (SA, 80). Dans cette réciprocité intime se glisse déjà la menace de ce que Sartre appelle "l'instant fatal," où "on est encore ce qu'on va cesser d'être et déjà ce qu'on va devenir " (Genet, 9).

Aussi l'âge d'or semble-t-il être une séquestration primordiale plutôt qu'une liberté dans le plus étroit lien possible qui constitue l'univers social et historique comme pure extériorité diffuse qui n'entame pas encore ce rapport premier. On pourrait désormais considérer le désir de se séquestrer comme désir de perpétuer un âge d'or désormais dégradé et devenu impossible:

> LE PERE: Regarde-moi. (Il lui a levé le menton et plonge son regard dans ses yeux.) D'où cela te vient-il?
> FRANTZ: Quoi?
> LE PERE: La peur d'être enfermé.
> FRANTZ: Je n'en ai pas peur.
> LE PERE: Tu le souhaites?
> FRANTZ: Je...Non. (SA, 73)

La crainte d'un encerclement de l'extérieur et le désir d'être enfermé relèvent d'une même source. Pratiquement Frantz sait qu'il ne peut pas vivre enveloppé dans l'existence du Père. L'acte est une libération qui lui indique pourtant, voilé encore, le visage adverse de la réalité historique qui le reconduit à la tentation première. Le dégoût que Frantz témoigne des prisonniers évidemment vient de "l'orgueil et [du] moralisme luthériens dont son éducation l'avait imprégné,"[83] mais ils'y ajoute le premier contact avec l'histoire, encore que l'acte per se soit commis hors de tout contexte historique. Mais la réflexion sur l'acte qui déchire cette fiction que Frantz a vécue lui indique ce qu'il va devenir à partir de ce qu'il est encore. L'acte de Frantz apparaît dans son univers où il fait abstraction de l'histoire, c'est-à-dire il ne pense pas le rapport avec l'histoire des prisonniers du camp qui "ont tout le temps l'air d'avoir peur" (SA, 72). Le ". . . ils sont ce qu'on a fait d'eux"

(SA, 72) du Père ouvre à Frantz le champ historique où il y a un avant et un après, et lui reflète ce que peut être l'impuissance, celle des prisonniers, celle vécue par le Père et la sienne propre, qui est sa chute. Frantz a voulu sauver le Polonais au risque de sa vie, mais le Père, en réduisant son acte en "grave étourderie" (SA, 82) et en dénonçant son fils à Goebbels, transforme l'acte en geste. Ce premier acte, censé être avant tout une libération du monde paternel, une affirmation de soi-même en tant qu'individu qui coupe le cordon ombilical, au sens symbolique, entre lui et le Père, aboutit par contre, puisqu'il est vécu dans l'impuissance, à une négation totale de l'indépendance. Le cordon qui l'a attaché au Père avant la chute, sera la corde qui l'étranglera.

Ce rapport intense entre le Père et le fils avant comme après la chute, s'atténue à moins qu'il ne s'inverse avec le fils Werner. Tandis que l'un commence par revendiquer l'individualisme -- on songe à ce que Sartre dit de Nizan qui "voulait être soi et le monde entier le séparait de lui-même"[84] -- l'autre, Werner, poussé hors du monde paternel par l'indifférence du Père, réclame l'amour qu'il n'a pas reçu, acharné à détruire le mur d'indifférence qui l'a, lui aussi, façonné. L'amour, "un amour sans espoir" (SA, 37), qu'il voue à son Père, il le conserve dans une tentative de dépassement dans son mariage avec Johanna qui, elle, est de la même espèce du Père, celle des forts:

> JOHANNA: Qu'est-ce qu'ils font sur terre, les forts?
> LE PERE: En général ils ne font rien.
> JOHANNA: Je vois.

> LE PERE: Ce sont des gens qui vivent par nature dans l'intimité de la mort. Ils tiennent le destin des autres dans leurs mains. (SA, 54)

Evidemment la croyance en cette loi naturelle qui divise le monde en faibles et forts, en maîtres et esclaves, relève de l'idéologie nazie; mais la vie menée "dans l'intimité de la mort" en ajoute le concept de l'aventurier-anarchiste. Celui-ci cherche la gloire et la grandeur auprès de la mort, "voulant construire sa vie comme un destin et ne se plaisant qu'aux moments infinitésimaux qui séparent la vie de la mort."[85] La transformation de l'existence en destin nécessite la présence d'autrui qui sanctionne par son regard la grandeur du maître. Celle-ci se reflète dans les yeux de l'esclave, le maître se fait son objet. Il est, il a cessé de se faire. Sujet, dans la mesure où il impose à autrui, il est objet dans la mesure où il exige que l'autre lui renvoie son image. Supposons pourtant que l'esclave détourne son regard du maître, le mirage maître-esclave s'anéantirait.

> WERNER: Et quand je serais né pour le servir? Il y a des esclaves qui se révoltent. Mon frère ne sera pas mon destin. (SA, 56)

On songe à la révolte camusienne de l'esclave qui, en rejetant l'ordre du supérieur, rejette en même temps l'état d'esclave pour être traité en égal. Ce révolté oscille entre le tout et le rien. Il "veut être tout, s'identifier totalement à ce bien dont il a soudain pris connaissance et dont il veut qu'il soit, dans sa personne, reconnu et salué -- ou rien, c'est-à-dire se trouver définitivement déchu par la force qui le domine."[86]

Werner, lui aussi, oscille entre le tout et le rien. Le tout

pour lui sera contenu dans une démystification qui, au lieu de le rapprocher du maître, le fera par contre descendre à son niveau où les hommes sont des égaux:

> WERNER: Je suis un homme comme les autres. Ni fort ni faible, n'importe qui. Je tâche de vivre. Et Frantz, je ne sais pas si je le reconnaîtrais encore, mais je sui sûr que c'est n'importe qui. (SA, 56)

Son concept renferme l'acceptation d'un monde sans mythes, où il n'y a que des hommes, où chacun est "tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui."[87] Chez Camus le rien aboutira ou bien à la mort, ou bien à la perpétuation de l'adhérence à l'univers des forts et des faibles; chez Sartre il y a une intériorisation de ce concept imposé.

Tout en voulant dépasser cette idéologie, la révolte de Werner reste à mi-chemin, elle est inefficace et en tant que telle, elle conserve l'idéologie du Père.

Ce médiocre qui vit sa médiocrité dans "la triste passion de l'humilité"[88] sert dès lors de miroir à l'orgueil des forts qui pourtant n'est que le revers de l'humilité,[89] tous les deux originaires du protestantisme. L'orgueil des uns provient de la conviction de leur élection, l'humilité des autres du sentiment de la distance infinie entre eux et leur créateur. Ces deux sentiments se confondent dans l'éthique protestante et se perpétuent dans l'idéologie nazie qui, comme le fait le Père, divise le monde en élus et en réprouvés:

> WERNER: Même si vous viviez assez longtemps pour voir mon premier fils, il vous répugnerait parce que ce serait la chair de ma chair et que je vous ai répugné dans ma chair du jour où je suis né. (A Johanna)Pauvre père! Quel gâchis! Les enfants de Frantz, il les aurait adorés. (SA, 52)

La chute de Frantz qui, lui, a souhaité affirmer sa singularité par un acte unique, est conservée dans une perpétuelle révolte, la chute de Werner qu'il est forcée de vivre, sans l'avoir réclamée, est vécue dans la résignation d'un amour déçu. Entre les deux il y a Leni, la soeur, qui, elle,change sa faiblesse en force, l'humilité en orgueil dans ce cercle du "nous jouons à qui perd gagne " (SA, 93). Cette "Electre de la haute bourgeoisie hanséatique,"[90] pareille à Werner, n'a pas pu se libérer de l'emprise paternelle. Ni rejetée, ni acceptée, elle vit, pourrait-on dire, un âge d'or dégradé transposant son complexe d'Electre dans l'amour incestueux avec son frère Frantz:

> LENI: Je ne vaux rien, mais je suis née Gerlach, cela veut dire: folle d'orgueil -- et je ne puis faire l'amour qu'avec un Gerlach. L'inceste, c'est ma loi, c'est mon destin. (Riant.) En un mot, c'est ma façon de resserrer les liens de famille. (SA, 168)

L'inceste de Leni se substitue à cette intimité primordiale qui caractérise la période avant la chute. La chute pour elle, c'est sa singularisation en tant que femme qui la voue à l'échec a priori. Puisque, en tant que femme -- "chez les Gerlach, les femmes se taisent" (SA, 38) -- elle est, comme l'était sa mère, ni essentielle ni inessentielle par rapport au monde andocratique, elle se crée l'illusion d'être essentielle par rapport à Frantz pour recréer le paradis qu'elle ne peut plus posséder.

Dans l'imaginare Leni a esquissé une révolte contre la maison paternelle:

> LENI (courtoisement): Voulez-vous que j'y mette le feu? Dans mon enfance, c'était un de mes rêves. (SA, 41)

Mais au premier refus, à la première tentative de dépasser l'univers du Père se substitue son identification totale qui est une manière de réinventer, comme le dit Sartre ailleurs, une "participation primitive et mystique . . . [où] il n'y avait là qu'un foyer, qu'une famille, qu'un couple incestueux " (Baudelaire, 18). Si Leni tente de gagner ce qu'elle a perdu, une acceptation par l'inceste de son être singulier féminin, elle perd en fin de compte puisqu' elle reste inessentielle par rapport à Frantz.

La chute dans le monde de l'Autre, du Père alors, c'est la chute dans le monde historique. Chez Sartre, selon Aron, "la naissance de l'histoire se confond avec la chute. L'humanité a pour projet de retrouver la liberté dans et par l'histoire."[91] Cette liberté il la trouve en premier lieu dans la praxis individuelle qui transforme pratiquement son entourage matériel qu'il fait exister par son travail. Cette praxis individuelle naît du besoin qui dénonce un manque dans la matière que l'action humaine est censée dépasser par son travail. A l'origine de l'entreprise du Père il y a cette même praxis qui, négation du donné, a transformé la matière brute en matière ouvrée d'où est né ce monstre, la flotte qui les dévorera tous. Aussi Frantz peut-il dire alors:

> FRANTZ: . . . vous vouliez faire des bateaux et vous les avez faits. (SA, 359)

Le fait de créer librement son entourage, d'être capable d'imposer aux choses contribue à ce sentiment de pouvoir et d'orgueil enraciné chez les Gerlach. Le Père a tout mis dans son entreprise, il s'y est aliéné, est devenu l'outil pour agir sur le corps inerte

de la matière et pour arriver à un résultat, l'entreprise, de sorte qu'il peut la qualifier de telle sorte:

> LE PERE: . . . mon corps et mon sang, ma puissance, ma force, ton avenir. (SA, 78)

Dans cette praxis originelle se glisse déjà une première aliénation puisque l'homme se fait nécessairement autre, à savoir objet, "une totalité organique qui se fait perpétuellement son propre outil dans le milieu de l'extériorité" (CRD, 167); il est alors être pratico-inerte.

A partir de cette praxis individuelle s'esquisse toute une structure historique déterminatrice dans la mesure exacte où elle est déterminée par l'homme. Le Père tout en se créant par sa création, finit par s'identifier à sa possession qui devient son intérêt:

> L'intérêt, écrit Sartre dans La Critique, c'est l'être-tout-entier-hors-de-soi-dans-une-chose en tant qu'il conditionne la praxis comme impératif catégorique. (CRD, 261)

C'est l'entreprise pour le Père où il s'est perdu en premier lieu pour la construire, où il s'aliène maintenant en trouvant hors de lui dans l'objet sa propre essence. Ayant façonné son oeuvre, cette oeuvre commence à le façonner à son tour. Impératif catégorique, elle lui donne des ordres dans le milieu où l'intérêt peut toujours être nié par d'autres intérêts, sa propriété par celle d'un autre. C'est l'entreprise alors, l'autre en lui qui lui dicte, nous l'avons dit, d'abandonner ses terrains aux nazis pour qu'ils puissent y bâtir leur camp de concentration:

> LE PERE: . . . Himmler a des prisonniers à caser. Si j'avais refusé mes terrains, il en aurait acheté d'autres. (SA, 74)

Déterminé par son intérêt il doit se faire nécessairement complice des nazis, puisque, s'il avait contredit l'intérêt des nazis, il aurait démenti cet Autre en lui, l'entreprise-intérêt, en assumant par là même sa liberté. C'est l'entreprise en lui qui définit son choix d'impuissance et de complicité.

Or l'intérêt qui conditionne sa praxis dépend du marché concurrentiel. Aliéné par son intérêt, les autres le sont par rapport à leur intérêt et entrent en conflit les uns avec les autres. Dans ce rapport antagoniste, "chacun se détermine et détermine l'Autre en tant qu'il est Autre que l'Autre et Autre que lui-même" (CRD, 332). Le Père en acceptant de servir les nazis choisit de son point de vue le moindre mal: ou bien il sera éliminé dans la lutte concurrentielle, ou bien il sert les nazis pour qu'ils soutiennent son pouvoir sur les autres:

> LE PERE: Un peu plus à l'ouest, un peu plus à l'est, les mêmes prisonniers souffriraient sous les mêmes kapos et je me serais fait des ennemis au sein du gouvernement. (SA, 74-75)

A travers le gouvernement, c'est l'Autre qui menace le Père, l'intérêt autre qui, comme lui en tant qu'Autre, est menacé par la rareté. De là cette lutte darwinienne pour la vie où chacun considère l'Autre comme une force ennemie qu'il faut éliminer en tant que porteur d'une menace de mort. Le phénomène de la rareté vient originairement de la matière.C'est le "il n'y a pas assez pour tous" qui détermine le rapport violent entre les êtres humains et est à l'origine de n'importe quelle guerre. La guerre des nazis qui est

censée ouvrir de nouveaux marchés, sera la solution à une situation économique sans issue. Le Père en tant qu'Autre déterminé par l'intérêt se fera complice de la guerre pour développer son entreprise. La peur d'être éliminé, basée sur la menace antérieure de la rareté, fait que le Père soutient les nazis, comme il soutiendra, une fois la guerre perdue, les Américains. La destruction de ses chantiers représente précisément le mal renvoyé par l'Autre sous le signe de la rareté:

> LE PERE: Quant à Goering, je suis sa victime. Va te promener dans nos chantiers. Douze bombardements, plus un hangar debout: voilà comment il les a protégés. (SA, 66)

C'est la rareté pour Sartre qui rend le développement de l'histoire possible, constituant une unité négative qui vient à l'homme par la matière pratico-inerte en tant qu'elle est inhumaine et s'exprime dans la lutte des classes ou trouve sa réponse dans la guerre, dans l'anéantissement de l'Autre. Ainsi dans la destruction de ses chantiers, le Père découvre l'Autre "comme possibilité matérielle de son propre anéantissement par anéantissement matériel d'un objet de première nécessité" (CRD, 205).

Si c'est le pratico-inerte qui désigne chacun comme Autre, la chute de Frantz qui, lui, est sacrifié aux intérêts du Père, est évidemment une chute dans l'altérité absolue, dans le mal qui vient de la matière par l'intermédiaire du Père. En opposant son acte individuel à la praxis paternelle, il représente l'intérêt autre qui contrarie l'intérêt du Père. Il faut donc éliminer le danger, rendre inefficace son acte qui, bien qu'il semble en marge de l'histoire

menace de détruire l'intérêt du Père. A l'union première entre le fils et le Père, où chacun est le même que l'Autre se substitue la dispersion qui fait que chacun devient identique à l'Autre, cette identité trouvant son unité dans la matière. L'entreprise définit la dénonciation du Père, comme elle exige qu'il se débarrasse de son fils après la guerre comme agresseur contre l'officier américain qui mettrait en question le relèvement de son entreprise:

> LE PERE (très détendu): Les Américains ont été vraiment très bien.
> JOHANNA: Comme Goebbels en 42.
> LE PERE: Mieux! Beaucoup mieux! Washington comptait relever notre entreprise et nous confier le soin de constituer la flotte marchande.
> JOHANNA: Pauvre Frantz!
> LE PERE: Que pouvais-je faire? Il y avait de gros intérêts en jeu. (SA, 92)

Les gros intérêts en jeu rendent inessentiels les hommes par rapport à l'entreprise. Le pouvoir du Père sur le plan économique correspond à l'impuissance totale dans la sphère humaine. Cette contradiction intériorisée s'externalise plus tard chez Frantz:

> FRANTZ: Père, vous me faites peur: vous ne souffrez pas assez de la souffrance des autres.
> LE PERE: Je me permettrai d'en souffrir quand j'aurai les moyens de la supprimer.
> FRANTZ: Vous ne les aurez jamais. (SA, 75)

Frantz est déchiré entre deux concepts opposés: l'un venant d'un humanisme périmé qui lui défend de mépriser qui que ce soit, l'autre provenant de ce complexe d'orgueil qui perpétue en lui l'idéologie du maître et de l'esclave. L'idéalisme humaniste croise le national-socialisme.

Les deux soldats Klages et Heinrich que Frantz évoque du passé

représentent les deux visages de Frantz: Heinrich, c'est le bourreau qui "était cent pour cent nazi" (SA, 299), et Klages l'humaniste qui "condamnait les nazis dans son âme pour se cacher qu'il les servait dans son corps" (SA, 303). L'idéalisme de Klages, c'est encore celui du Père qui collabore ouvertement avec le crime tout en le condamnant en privé et pour garder sa puissance, de sorte que, bien que l'intention soit autre, l'acte ne le distingue guère du bourreau. Les deux concepts du maître et de l'esclave et de l'humanisme, intériorisés par Frantz, le font osciller entre une éthique du faire et une éthique de l'être. Le domaine du Père, c'est celui du faire, voire d'accumuler son pouvoir qui le rend, au dépens des hommes, esclave des nazis. Il nie les hommes a priori, le faire se tient en marge de l'humain. Au "tu n'aimes pas ton prochain, Frantz, sinon tu n'oserais pas mépriser ces détenus" (SA, 76), correspond chez le Père une attitude semblable qui vient de l'impératif catégorique de l'entreprise. Pour lui en tant que patron, les ouvriers forment l'extension à la machine, qui, unité passive, les unit de l'extérieur, rendant chacun dans sa solitude identique à l'autre. C'est alors la machine, "par sa structure et ses fonctions, qui détermine comme avenir rigide et subi d'individus indéterminés, le type de ses servants et, par là, crée des hommes" (CRD, 230). Un de ses servants, c'est le Père. L'aliénation première qui fait partie de la praxis initiale, se fond dans l'aliénation du patron qui s'identifie, dominé par son intérêt, à la matière pratico-inerte. En tant qu'Autre, il donne les ordres qui lui sont transmis par la machine. "Si tu veux commander, prends-toi pour un autre" (SA, 29), conseille-t-

il à Werner. Le patron, lui, est déjà cet Autre, "il est déjà sa fabrique, comme le déclare Sartre, en tant, par exemple, qu'il l'a héritée de son père et qu'il découvre en elle l'unité et la lente ascension d'une famille" (CRD, 264). Toutefois le Père a tout à fait cessé d'être essentiel à son entreprise. Il n 'est qu'un rouage dans la machine qui, même si le rouage grince ou se casse, n'entame guère son fonctionnement, puisque désormais "l'Entreprise se communique elle-même ses propres besoins autonomes, afin de se développer en proliférant toute seule":[92]

> WERNER: Décider! Décider! Prendre tout sur soi. Seul. Au nom de cent mille hommes. Et vous avez pu vivre!
> LE PERE: Il y a beau temps que je ne décide plus rien. Je signe le courrier. L'année prochaine, c'est toi qui le signeras. (SA, 30)

On pourrait désormais considérer l'entreprise comme une institution qui exige une hiérarchisation des fonctions et se pose comme essentielle par rapport aux hommes-objets:

> ... d'un bout à l'autre de la hiérarchie, des objets gouvernés par des lois d'extériorité gouvernent d'autres objets, placés au-dessous d'eux, en vertu des mêmes lois ou d'autres lois organiques. (CRD, 626)

La machine qui définit les individus comme moyens inessentiels pour la perpétuer, a créé ses bureaucrates échangeables qui vivent dans l'altérité, séparés les uns des autres. Que ce soit le patron, que ce soient les fonctionnaires, les ouvriers, c'est l'entreprise qui les rend interchangeables.

> LE PERE: Je voulais que tu mènes l'Entreprise après moi. C'est elle qui mène. Elle choisit ses hommes. Moi, elle m'a éliminé: je possède mais je ne commande plus. Et toi, petit prince, elle t'a refusé du premier instant:

> qu'a-t-elle besoin d'un prince? Elle forme et recrute elle-même ses gérants. (SA, 361)

Esclave de l'entreprise, comme les esclaves qu'il fait travailler sur ses chantiers, le Père, encore à un moment donné, pense agir, avoir le pouvoir suprême dans le secteur de l'entreprise, et pense pouvoir tout pour les hommes à l'encontre de ce qu'il pense de Frantz:

> LE PERE: Tu ne peux rien pour les hommes si tu passes ton temps à les condamner devant le Tribunal de Dieu. (SA, 77)

Justement, puisque Frantz est réduit à l'impuissance dans le secteur du faire - à travers le Père c'est l'entreprise qui les mène - il s'est installé dans le domaine de l'être, dans celui de la morale: "Il croyait encore à la dignité humaine" (SA, 76). En sortant du domaine de l'être pour agir néanmoins dans la sphère de l'éthique, il est rejeté dans l'impuissance totale, en tant que victime désignée de l'entreprise. Le mariage du pouvoir et de l'impuissance, de la dignité humaine et du droit naturel, agira en Frantz désormais dans un autre secteur, celui de la guerre. L'entreprise l'a fait autre, d'abord en le sélectionnant comme propriétaire futur, comme chef, ensuite en l'éliminant après qu'il lui a opposé son acte.

> FRANTZ: Deux chefs, il faut que cela s'entretue ou que l'un devienne la femme de l'autre. J'ai été la femme de Hitler. (SA, 345)

Le monarque, le Père, a éliminé le prince, le fils puisqu'il s'opposait à son intérêt. Pour reconquérir son pouvoir, l'Autre en lui, il se rend dans l'entreprise corrolaire à celle du Père, dans la guerre. Si le Père est à la quête de la puissance économique qui dépend de la guerre, Frantz, lui, est à la quête du pouvoir destructeur qui est au

service de l'entreprise. Le Père, l'instrument de Hitler, s'installe dans le fils qui réalise l'esclavage du Père concrètement en le transformant, pense-t-il, en pouvoir:

> FRANTZ: J'ai le pouvoir suprême. Hitler m'a fait un Autre, implacable et sacré: lui-même. Je suis Hitler et je me surpasserai. (SA, 345)

Mais son pouvoir le conduit à un double échec, à la fois sur le plan humain et historique. Ayant voulu décider, par la torture, du règne humain, néanmoins "le règne humain, ce sont eux [les partisans] qui en ont décidé" (SA, 346).

Frantz se fait l'instrument de l'Histoire. Dans ce domaine il remplace l'être par le faire:

> FRANTZ: La guerre était mon destin et je l'ai voulue de toute mon âme. J'agissais enfin! Je réinventais les ordres; j'étais d'accord avec moi. (SA, 304)

La praxis qui lui est refusée dans le monde paternel, il la trouve dans le champ du militaire. Intériorisation de l'idéologie nazie, il intériorise à la fois ce vertige du pouvoir qui est celui de l'Allemagne nazie. Or pour que son pouvoir ne se change pas de nouveau en impuissance, le but est de vaincre; le moyen alors la destruction et la torture, la fin, la victoire: "D'abord gagner! Ensuite, on s'occupera de Hitler" (SA, 303). Voilà la tentative de Frantz de trouver une synthèse entre la violence et l'humanisme, comme Sartre, autrefois, essayait de les reconcilier. Mais la praxis individuelle se perd dans la praxis collective. Cela veut dire que les actes singuliers ont des conséquences sur le plan de la totalité; ils échappent à l'individu et s'intègrent dans les actes de tous, de sorte que le résultat objectif est autre que celui que son agent a intentionné.

> . . . l'Histoire,qui est l'oeuvre propre de toute l'activité de tous les hommes, leur apparaît comme une force étrangère dans la mesure exacte où ils ne reconnaissent pas le sens de leur entreprise (même localement réussie) dans le résultat total et objectif. (CRD, 62)

Le résultat objectif qui s'écarte de la volonté individuelle relève d'une contre-finalité. L'homme se jette dans une entreprise en voulant atteindre une certaine fin, dans le cas de Frantz la victoire de l'Allemagne. Mais à cause des circonstances dont il ne tient pas compte, la fin devient autre et lui renvoie une image dans laquelle il ne reconnaît plus son action. Ce qu'il a voulu, ou plutôt ce que cet Autre en lui, cette "machine à commander" (SA, 286) a voulu, c'est ce que révèle la femme, son alter ego: "Il fallait la terreur -- que vous dévastiez tout" (SA, 292) et, ". . . Dieu ne te jugeras pas sur tes actes, mais sur ce que tu n'as pas osé faire: sur les crimes qu'il fallait commettre et que tu n'as pas commis" (SA,293)! Ce serait être allé au bout du pouvoir pour ne pas avoir à subir l'échec et l'impuissance. Mais la guerre perdue, au risque de voir sa quête du pouvoir se transformer en crime de droit commun, Frantz, par un transfert classique, en accuse le vainqueur pour s'innocenter:

> FRANTZ: . . . c'est au vainqueurs de prendre l'histoire en charge. Ils ~~l'ont~~ prise et ils nous ont donné Hitler. Des juges? Ils n'ont jamais pillé, massacré, violé? La bombe sur Hiroshima, est-ce Goering qui l'a lancée? S'ils font notre procès, qui fera le leur? Ils parlent de nos crimes pour justifier celui qu'ils préparent en douce: l'extermination systématique du peuple allemand. (SA, 67)

Au niveau de la praxis individuelle Frantz reste responsable tout en justifiant en vain ses crimes par ceux des vainqueurs. Au plan historique il y a une violence intériorisée du passé qui, toujours dans le champ de la rareté, transforme la violence en contre-violence;

Hitler est la réponse à la guerre perdue et ses juges la réponse à la menace de l'esclavage universel. Le but est, dans ce cadre, de supprimer la liberté étrangère comme force ennemie, comme contre-homme pour détruire le mal dont la source se trouve dans la matière:

> Pratiquement et historiquement, dit Sartre, -- c'est-à-dire en tant que nous sommes situés -- l'environnement est un champ historique déjà constitué, qui renvoie à chacun des structures collectives . . . dont la plus fondamentale est justement la rareté comme unité négative de la multiplicité des hommes. (CRD, 204)

Dans le cadre de la rareté la menace d'une extermination systématique qu'imagine Frantz, n'a rien de surprenant. Elle vient d'une part d'une réflexion sur son histoire passée:

> FRANTZ: . . . Plus de vivres; mes soldats rodaient autour de la grange . . . (SA, 345)

D'autre part elle est le danger toujours présent qui menace l'entreprise. On pourrait alors dire que Frantz, en tant que produit de l'entreprise, totalement dominé par l'environnement matériel, intériorise le danger pour l'extérioriser en faisant la guerre. C'est ainsi qu'il faut comprendre ses derniers mots:

> FRANTZ: . . . le siècle eût été bon si l'homme n'eût été guetté par son ennemi cruel, immémorial, par l'espèce carnassière qui avait juré sa perte, par la bête sans poil et maligne, par l'homme. Un et un font un, voilà notre mystère. La bête se cachait, nous surprenions son regard, tout à coup, dans les yeux intimes de nos prochains; alors nous frappions: légitime défense préventive. (SA, 374)[93]

La quête du pouvoir, la sienne comme celle du Père est, dans le champ pratico-inerte, une mesure préventive contre la condamnation à mort où ceux sont éliminés qui sont de trop. Du pouvoir absolu que Frantz a cru posséder il est tombé dans l'impuissance, et, pour justifier ses crimes, il concevra, en se séquestrant, l'Allemagne

en agonie, de trop, repoussée du champ pratique par ses ennemis.

Dans ce domaine de la rareté qui menace l'homme à travers la matière, chacun est autre que les autres, ". . . les relations humaines consistent," comme l'écrit Contat, " en la juxtaposition indéfinie de solitudes individuelles: un et un font un."[94] La sérialisation vient aux hommes du pratico-inerte, elle se dissoudra dans la praxis commune du groupe, où l'homme reconquiert son humanité en niant l'objet comme destin, et corrolairement la série:

> . . . le groupe ne peut être que totalisation en cours et sa totalité est hors de lui dans son objet, c'est-à-dire dans la totalité matérielle qui le désigne et qu'il tente de s'approprier et de retourner en instrumentalité. (CRD, 412)

Le groupe en tant que praxis collective dépasse son esclavage à l'égard de la matière et redécouvre sa liberté originelle, en agissant, pour revenir au Sartre de L'Etre et le néant, ". . . sur ce qui, par principe, est indifférent à l'action, peut poursuivre son existence ou son devenir sans elle" (EN, 588).

Le groupe qui se constitue dans la maison paternelle a toutes les apparences d'un groupe survivant tel que Sartre le décrit dans La Critique. Il se fonde sur la menace de dispersion spatiale d'une famille dont l'impératif catégorique de l'entreprise a exigé cette sérialisation, puisqu'elle a a priori décidé du destin de ses membres. Néanmoins ce groupe continue à être dominé par l'intérêt autre du Père. Pour la dernière fois le Père sera l'exécutant autre de l'entreprise qui désigne ses membres pour les tâches à venir et pour les enfermer à jamais dans la maison paternelle:

LE PERE (impérieux et cassant.): L'héritage reste indivis.

> Interdiction formelle de vendre ou de céder vos parts à qui que ce soit. Interdiction de vendre ou de louer cette maison. Interdiction de la quitter: vous y vivrez jusqu'à la mort. Jurez. (SA, 32)

Pour que le groupe fonde à jamais son être dans celui de l'entreprise, devienne son esclave jusqu'à ce que mort s'ensuive, il lui faut un serment sur la Bible comme manifestation de son indépassable permanence. Le groupe supposé être libre, introduit, contre la sérialité, une limite à la liberté, à laquelle elle consent librement. Chaque membre du groupe fait librement violence à sa propre liberté pour supprimer la menace de l'altérité, en consentant d'être éliminé s'il devient traître.

Le groupe, disions-nous, se fait contre le pratico-inerte. Dans Les Séquestrés d'Altona il continue toutefois à trouver sa raison d'être hors de lui dans l'entreprise. La séquestration "dans la solitude de cette forteresse" (SA,36), exigée pour protéger Frantz, l'est surtout pour couvrir le nom de la famille Gerlach que l'entreprise lui reflète, comme son Ego objectifiée.[95] "Mort, vous serez une flotte" (SA, 360), dit Frantz à son Père. Le Père veut que son être soit gravé à jamais dans l'entreprise qui sera le miroir de son être éternel et ne permet pas, pour cette raison, d'être souillé. La "complicité dans une tentative de meurtre, faux et usage de faux, séquestration" (SA, 51),seront, révélés, "le scandale du siècle" (SA, 50) qui salirait, à travers la famille, le nom de l'entreprise. Ainsi l'entreprise exige que Frantz reste séquestré ou qu'il meurt en secret, ce qui revient finalement au même. Son geôlier, c'est l'entreprise agissant à travers le Père et dont Leni se fait la complice:

JOHANNA: Il y a bien des façons de séquestrer un homme. La meilleure est de s'arranger pour qu'il se séquestre lui-même.
LENI: Comment fait-on?
JOHANNA: On lui ment. (SA, 48)

Avec le personnage de Frantz et les rapports respectifs qui le rattachent à la famille et qui lient la famille à son tour à Frantz, Sartre aboutit là où il a commencé: à l'imaginaire qui, tout en constituant le monde de Frantz, se glisse par delà son univers dans celui de la famille. Le passage de l'un à l'autre se fait par un "Sésame ouvre-toi" qui conduit du monde réel au monde de Frantz, lui, ayant si peu de réalité qu'on se demande s'il n'est pas l'hallucination d'une conscience envoûtee par le magique, un délire collectif de la famille. Cette "image rebelle" du Père lui aurait échappé alors pour vivre une existence indépendante, sanctionnée par la croyance en un monde magique. Lorsque le Père pense avoir retrouvé son fils, Frantz déclare:

FRANTZ: Vous n'avez retrouvé personne. Même pas vous. (Il est calme et simple, pour la première fois, mais parfaitement désespéré.)Je n'aurai rien été qu'une de vos images. Les autres sont restées dans votre tête. Le malheur a voulu que celle-ci se soit incarnée. A Smolensk, une nuit, elle a eu . . . quoi? Une minute d'indépendance. (SA, 364)

Dès lors il y a une fusion ou confusion entre l'image et la réalité. Frantz, l'image du Père, peut-il encore réclamer une réalité pour lui-même? Ne serait-il pas plutôt le mensonge de Leni, l'imaginaire de Johanna, le cancer et la mort du Père? Et les crabes, sont-ce les idées du Père?

JOHANNA: A quoi pense-t-il donc?
LENI (ironique et brutale, mais sincère.): A des crabes.

> JOHANNA (ironique.): Toute la journée?
> LENI: C'est très absorbant.
> JOHANNA: Quelles vieilleries! Elles ont l'âge de vos meubles. Voyons! Vous n'y croyez pas.
> LE PERE (souriant.): Je n'ai que six mois de vie, ma bru: c'est trop court pour croire à quoi que ce soit. (Un temps.) Werner y croit, lui.
> WERNER: Vous faites erreur, père. C'étaient vos idées, non les miennes et vous me les avez inculquées. Mais puisque vous les avez perdues en cours de route, vous ne trouverez pas mal que je m'en sois délivré. (SA, 55-56)

On songe aux rêves de Roquentin qui invente l'univers de la Végétation assiégeant Bouville, tel un amalgame de monstres rampants; on pense aux hallucinations de Pierre de La Chambre qui crée ses statues, et à celles des Argiens apeurés dans l'attente de leurs morts. Frantz serait-il, lui aussi le mort qui hante le rêve des Gerlach, et qui, avec un rire déclare: ". . . nous sommes tous morts -- (. . .) Pardon! Sauf moi" (SA, 347)! Perdant toute réalité il deviendrait ainsi l'objet irréel inventé par la conscience imageante:

> L'acte d'imagination, dit Sartre ailleurs, . . . est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession. (Imaginaire, 161)

On peut en effet supposer que Frantz, sortant de sa chambre, soit cet objet imaginaire que le Père, dans ses longues attentes, a fait renaître de ses incantations magiques. Cette conscience malade du Père, rongée par le cancer de son fils "mort", quand elle cesse d'être, anéantit le "mirage" Frantz:

> LE PERE: . . . Je t'ai fait, je te déferai. Ma mort enveloppera la tienne et, finalement, je serai seul à mourir. (SA, 367)

La famille a jeté sur l'existence de Frantz un interdit de sorte qu'elle se défend de parler de lui et pourtant il est présent à cette

conscience délirante, où il ressurgit malgré ou à cause de cette interdiction. La conscience obsessionnelle forme elle-même cet interdit, mais tout compte fait, ". . . c'est la crainte même de l'obsession qui la fait renaître; tout effort pour 'n'y plus penser', se transforme spontanément en pensée obsédante"(Imaginaire, 199).

Evoqué du passé par la conscience imageante du Père, dans ces "scènes-souvenirs" (SA, 62), ce "mort" reste du passé, figé tel qu'il était autrefois et livré sans défense devant les jugements d'autrui:

> Par la mort, déclare Sartre, le pour-soi se mue pour toujours en en-soi dans la mesure où il a glissé tout entier au passé. Ainsi le passé est la totalité toujours croissante de l'en-soi que nous sommes. (EN, 159)

Frantz a glissé au passé irrémédiablement. Que le Père le fasse apparaître ou qu'il soit évoqué dans sa chambre, il conserve l'apparence du passé sans qu'il ait encore une dimension future. Séqustré dans la conscience d'autrui, il n'y échappera que lorsqu'il meurt pour la deuxième fois, enveloppé dans la mort du Père.

Le Père, Leni et Johanna sont les seuls à avoir accès à l'univers imaginaire de l'"image" Frantz, le Père par le passé qu'il fait apparaître, tel un fragment biographique constitué sur le fond de l'histoire, Leni et Johanna par leur art, l'une l'incarnation de ce que H. Lausberg dans son excellente étude appelle "kitschige Kunst,"[96] l'autre, la personnification de ce qui est pour lui "wahre Kunst."[97] Werner, lui, sera le seul qui ne voie jamais Frantz. Sain et normal, sans imagination sauf celle que crée en lui un accès de jalousie, de sorte qu'il se figure Frantz comme "un gringalet," avec de la "mauvaise

graisse," "un petit ventre," et "à demi cinglé" (SA, 243), il reste hors du monde magique. Il n'appartient pas à l'univers des monstres que les autres, les vrais Gerlach habitent, ceux alors qui vivent dans l'intimité de la mort et, n'ayant rien à faire, trouvent dans le passé leur raison d'être:

> . . . le passé, qui va se révéler par plans successifs, devient élément d'action: il commande les gestes des cinq séquestrés, il peut même leur donner un autre visage.[98]

Il y a alors une réflexion sur la vie passée, celle du fils enveloppée dans la vie du Père. On songe à l'évocation du Nizan de Sartre qui est, elle aussi, non pas seulement une pensée sur l'existence de Nizan, mais sur l'existence de Sartre surtout:

> Ce texte n'est pas un miroir promené sur le chemin de Sartre, c'est un acte du Sartre d'aujourd'hui. Nous qui lisons et nous rappelons, nous ne pouvons pas si facilement isoler le coupable et son juge, nous leur trouvons un air de famille.[99]

Le juge Sartre aujourd'hui s'acharne sur le coupable d'hier, comme le Père, le juge, est censé absoudre ou condamner son passé. Le fils qui s'est installé dans la conscience du Père devient son accusateur qui le juge en tant que dénonciateur de sorte que Frantz est devenu le bourreau. Entre le dénonciateur et le bourreau la distinction s'efface, tous les deux ont servi Hitler, chacun à sa manière, l'un en lui servant de moyen, l'autre de fin:

> FRANTZ: . . . Tu lui as fourni des bateaux de guerre et je lui ai fourni des cadavres. Dis, qu'aurions-nous fait de plus, si nous l'avions adoré? (SA, 67)

Le dénonciateur qui a dénoncé le "crime" de son fils en protégeant la politique nazie a, à cause de ses intérêts en jeu, créé

le bourreau. Ainsi le jugement du Père se tourne contre lui sans qu'il y ait personne pour absoudre le bourreau et le dénonciateur. Le recours à l'imaginaire, au tribunal des Crabes pour qu'il absolve le coupable, est en vain:

> LE PERE: . . . Dis à ton tribunal de Crabes que je suis seul coupable -- et de tout. (SA, 362-363)

Le suicide figure comme la délivrance de la culpabilité qui, tel le cancer ayant corrodé la gorge, a attaqué la conscience pour la châtier. C'est au tribunal des Crabes, aussi inhumain que le cancer, aussi inhumain que les tribunaux de Kafka, de prononcer le verdict. Et le tribunal des Crabes, dans ce sens, c'est l'homme lui-même, "l'homme caché" tel qu'il est pensé par Merleau-Ponty, l'homme qui ne paraît point derrière son masque; ". . . c'est bien plus grave: sous les masques, il n' y a pas de visages, l'homme historique n'a jamais été homme."[100] L'homme est à faire, pense aussi Sartre, et ne sera jamais fait. "Il n'y a que des monstres,"[101] dit Sartre ailleurs, mutilés dès l'enfance.

Le Père recrée Frantz du passé; Leni et Johanna s'introduisent dans le monde magique, l'une pour le maintenir, l'autre pour le détruire. ". . . Je les considère l'une et l'autre des espèces de vampires", déclare Sartre un peu sommairement, " mais je n'exprime pas par là le point de vue général sur ce que peut être une femme."[102]

Leni, tout en préservant un univers mensonger, crée et conserve le mensonge Frantz. Elle exprime un art conservateur qui fond le moyen dans la fin, en d'autres mots son art n'est pas une véhicule à la vérité, au contraire, mensonge, il veut mystifier pour séquestrer et non

pour libérer:

> LENI: Je donnerais mon âme et ma peau pour l'homme que j'aimerais, mais je lui menterais toute ma vie, s'il le fallait. (SA, 44)

Il y a deux façons de traiter son public -- Frantz est le public de Leni et de Johanna -- l'une qui substitue à la libération la fascination veut envoûter la conscience pour qu'il ne puisse pas prendre conscience; l'autre veut le tenir à distance pour qu'il réfléchisse sur ce qu'on lui présente. Pour enchaîner la conscience, il faut bouleverser son public par l'émotion, s'adresser "à sa passivité, c'est-à-dire tenter de l'affecter, de lui communiquer d'emblée des émotions de peur, de désir ou de colère."[103] Tel est le projet de Leni qui persuade par la peur: ". . . tu es en danger depuis hier et dans ta vie" (SA, 131), qui fait naître le désir sexuel: " Tu me regardes,"dit Frantz,"la nuque me brûle. Je t'interdis de me regarder" (SA, 131), et qui pousse Frantz à la colère:

> LENI: Il [l'envoyé des occupants] te dira: tu te prends pour le témoin et c'est toi l'accusé. (Bref silence.) Qu'est-ce que tu répondras?
> FRANTZ: Je te chasse! On t'a payée. C'est toi qui cherches à me démoraliser. (SA, 143)

Leni doit forcément mépriser autrui, puisque, tels Egisthe et Clytemnestre, elle affirme son pouvoir sur autrui par des moyens éprouvés dont elle sait qu'ils suscitent ces émotion à coup sûr. Elle se joue d'autrui pour mieux garder son pouvoir. Autrui lui sert de moyen pour atteindre son propre bonheur et comme ce bonheur est acheté par un mensonge, il est lui-même mensonge:

> LENI (presque égarée.): Je tourne! Si je m'arrêtais, je me casserais. Voilà le bonheur, le bonheur fou. (Triomphalement et méchamment.): Je vois Frantz, moi! J'ai tout ce que je veux. (SA, 106)

L'arrêt de ce mouvement égaré provoquerait le passage à la réflexion qui dénoncerait nécessairement le bonheur comme illusion. Chez Leni il s'agit d'une conscience cynique, le propre du menteur qui affirme "en soi la vérité, la niant dans ses paroles et niant pour lui-même cette négation " (EN, 86). Tant que son public Frantz croit au mensonge, il le sauvegardera et continuera à s'y aliéner. C'est le but de Leni. Elle a besoin d'un public qu'elle peut manipuler et n'y parvient qu'en le séquestrant, soutenue dans son effort par le public qui a besoin du mensonge "pour ne pas mourir de la vérité." Dans ce sens Leni est le mensonge de Frantz, Frantz le mensonge de Leni. Lorsqu'elle voit Frantz, elle voit le reflet de son propre mensonge que Frantz transforme en poésie. Ce mensonge se conserve dans un lieu clos avec le consentement de deux êtres; l'intervention du tiers le détruira, comme dans Huis clos, où le regard du tiers, n'importe quel regard sur les autres, anéantit l'illusion. Le tiers dans Les Séquestrés, c'est Johanna d'abord, ensuite et à la fin Leni qui détruit, pour finir, le mensonge dont elle a été complice, tout en le perpétuant ad infinitum, après la mort de Frantz, en se séquestrant définitivement dans son univers.

Johanna, bien qu'elle rende visite à Frantz dans l'absence de Leni, saisit le mensonge Frantz enveloppé dans celui de Leni. L'un ne peut exister sans l'autre et l'un est à la fois livré avec l'autre:

> FRANTZ: Je sais que tout empire d'heure en heure.
> JOHANNA: C'est Leni qui vous informe?
> FRANTZ: Oui.
> JOHANNA: Lisez-vous les journaux?
> FRANTZ: Elle les lit pour moi! Les villes rasées, les ma-

> chines brisées, l'industrie saccagée, la montée en flèche du chômage, et de la tuberculose, la chute verticale des naissances, rien ne m'échappe. Ma soeur recopie toutes les statistiques. (SA, 180-181)

Johanna débute par la destruction du mensonge Leni-Frantz.

Or le Père a créé le mystère Frantz par sa dénonciation, Leni le perpétue, Johanna va dissoudre le noeud en dénonçant le mensonge de la création poétique. Elle se constitue en public de Frantz pour dégager la réalité derrière l'apparence; et pourtant elle se remétamorphose dans cet univers en artiste, de sorte qu'elle a progressivement besoin de Frantz, son public.

Le monde magique fermé à Johanna après qu'elle a abandonné son rôle d'actrice de cinéma, s'épanouit devant elle lorsqu'elle pénètre dans l'univers interdit, défendu à elle puisqu'elle s'est interdit le retour à l'imaginaire, interdit par les autres et pourtant ouvert par le Père qui cherche dans le passé et à travers l'univers mensonger la vérité que seul l'imaginaire lui fournira.

Pour que Johanna puisse pénétrer le secret de l'univers imaginaire, elle entame une irréalisation de son propre être.

> Le monde imaginaire, dit Sartre ailleurs, est entièrement isolé, je ne puis y entrer qu'en m'irréalisant. (Imaginaire, 170)

A la tentative de détruire le mensonge, se substitue le glissement dans l'imaginaire qui devient réel tandis que la réalité devient imaginaire. Le public de Frantz, Johanna, semble se laisser envoûter par le mensonge de la création artistique, néanmoins tout en dégageant la signification du mensonge, la vérité alors; telle est la tâche du public:

> JOHANNA (proche de Frantz.): J'ai vu la fille d'un client de Werner: enchaînée, trente-cinq kilos, couverte de poux. Je lui ressemble ? (SA, 193)

Le mensonge artistique, dans l'interprétation de Johanna, devient une véhicule à la vérité, un moyen qui le détruit. Inversement la beauté de Johanna qui se réfléchit dans les yeux de Frantz lui servant de miroir pour qu'elle attrape son être, comme autrefois dans l'admiration du public, se déforme au contact du mensonge:

> JOHANNA (elle tressaille presque douloureusement. C'est un réveil.) Ha! (Elle frissonne, son visage se crispe. Elle devient un instant presque laide.) Vous avez tout gâché.
> FRANTZ: Tout: j'ai brouillé l'image. (Brusquement.)Et vous voudriez me faire revivre. Vous casseriez le miroir pour rien. (SA, 199)

Frantz est censé refléter la beauté de Johanna qui, par lui, devient une image qu'il renvoie à l'actrice. Il irréalise la réalité Johanna et lui réfléchit son image. Par rapport à cette réalité, l'esthète se tient dans une attitude de recul, néantisant la réalité qui, comme analogon, fait naître l'image. Par là même l'objet qu'il contemple cesse d'être perçu, il est imagé.

> . . . l'extrême beauté d'une femme, dit Sartre dans un curieux passage de L'Imaginaire, tue le désir qu'on a d'elle. En effet nous ne pouvons à la fois nous placer sur le plan esthétique où paraît cet "elle-même" irréel que nous admirons et sur le plan réalisant de la possession physique. Pour la désirer il faudra oublier qu'elle est belle, car le désir est une plongée au coeur de l'existence dans ce qu'elle a de plus contingent et de plus absurde. (Imaginaire, 246)

Le réel, en ce sens, se transforme en art qui suit ses propres lois qui se distinguent rigoureusement de celles du monde réel, l'un se réclamant de l'être, l'autre de l'existence, l'un nécessaire, l'autre contingent. L'image Johanna créée par Frantz sur l'anéantis-

sement du réel, Frantz la veut alors figée, inchangeable, enfermée dans un cadre qu'il contemple comme l'artiste qui le crée contemple cet objet esthétique qui est,qui, pour parler avec Roquentin, est existence purifiée:

> JOHANNA: On dirait l'oeil de la caméra. Assez. Vous êtes mort.
> FRANTZ: Pour vous servir. La mort est le miroir de la mort. Ma grandeur reflète votre beauté. (SA, 198)

Tout comme l'image de Johanna est un mensonge et se révèle en tant que tel par sa seule déformation qui y introduit la réalité Johanna, la grandeur de Frantz qui exige, elle aussi, un miroir, se détruit par elle-même. C'est Frantz le premier qui la tourne en dérision en mangeant ses médailles en chocolat. En outre l'héroïsme, la grandeur destinés à être reflétés par Johanna s'effacent ensemble avec sa beauté. Sa beauté qu'elle voit dans le regard de Frantz est mensonge puisque Frantz et sa grandeur sont mensonge, et c'est Frantz à son tour qui découvre son mensonge à lui dans l'image brouillée de la beauté. Il n'a même pas besoin d'entendre la vérité nue. L'irréalisation que Frantz entame se heurte à la réalité de Johanna.

En supposant que Johanna soit la représentante de l'art, elle manifeste l'art qui dévoile la vérité:

> FRANTZ: Vos mensonges sont des aveux.
> JOHANNA (crispée.) Je ne vous mens jamais!
> FRANTZ: Vous ne faites que cela. Généreusement. Vertueusement. Comme un brave petit soldat. Seulement vous mentez mal. Pour bien mentir, voyez-vous, il faut être soi-même un mensonge: c'est mon cas. Vous, vous êtes vraie. (SA, 277)

La vérité de Johanna affecte le mensonge de Frantz de sorte que l'apparence devient le miroir de la vérité. L'imaginaire s'appuie désormais sur la réalité d'où il prend son inspiration pour créer

un art authentique, indispensable dans cet univers inhumain. Pour parler avec H. Lausberg:

> Die durch die Unmenschlichkeiten des modernen Weltlaufs belastete Menschheit sehnt sich verzweifelt nach einer Katharsis durch die Kunst.[104]

Mais devant les révélations de Frantz, la beauté se brise, l'art se refuse, incapable de purifier l'horreur de la torture, impuissante de la transformer en beauté. Le juge Johanna recule devant le bourreau; elle ne peut pas l'absoudre.

En substituant à son tribunal des Crabes le juge Johanna, Frantz substitue à l'imaginaire la réalité. Enfermé dans sa tour d'ivoire, il a pu imaginer une histoire dont il est le dernier témoin:

> FRANTZ: Chers auditeurs, mon siècle fut une braderie: la liquidation de l'espèce humaine y fut décidée en haut lieu. On a commencé par l'Allemagne jusqu'à l'os. (Il se verse à boire.) Un seul dit vrai: le Titan fracassé, témoin oculaire, séculaire, régulier, in secula seculorum. Moi. L'homme est mort et je suis son témoin. (SA, 126)

Frantz s'est mis à l'abri de l'histoire pour la juger du point de vue du trente et unième siècle ce qui ne peut le conduire qu'à une falsification entière, l'histoire mangée par l'imaginaire. La totalisation y est faite comme, selon Sartre, dans la philosophie de Hegel:

> . . . il s'est placé, croit-il, au commencement de la fin de l'Histoire, c'est-à-dire à cet instant de Vérité qu'est la mort . . . L'évolution historique réclame ce Jugement Dernier puisqu'elle s'achève en celui qui en sera le philosophe. (CRD, 120)

Si la totalisation est faite, l'histoire est close. Elle n'est plus en cours, mais elle est devenue une totalité inerte. Elle ne se temporalise plus, elle est. Pourtant le "témoin de l'Homme " (SA, 281) est encore homme, défini par l'histoire qu'il définit à son tour,

expression d'une histoire en train de se faire qui l'exprime.

Frantz dissout l'histoire alors dans l'imaginaire. Dans son univers imaginaire il projette une Allemagne en ruine qui ne s'est pas relevée de la défaite. Le mur qu'il a construit entre son univers et le monde extérieur, protège l'imaginaire de la réalité:

> It is he who creates the imaginary world . . . a world in which the imaginary object is a ruined, desolated, doomed Germany, and in which the physical analogue is the locked room in which Frantz lives, insulated from the demands of the "normal" world. [105]

Dans ce monde imaginaire Frantz crée le tribunal des Crabes devant lequel il se constitue en témoin. Nous retrouvons encore une fois, dans ce tribunal et son témoin, le concept intériorisé du juge et du coupable, du bourreau et de la victime. Le juge Frantz accuse le coupable Frantz, mais le coupable s'acquitte par un tour de force pour se constituer en "témoin à décharge" (SA, 143),pour sauver l'homme du bourreau, lui-même. Prenant le visage du bourreau qu'il externalise dans le tribunal imaginaire des Crabes, le visage de Frantz alors, il se change en crabe, tortionnaire de la victime qu'il ne tourmente plus physiquement, mais mentalement. De là cette métamorphose de Frantz même en crabe:

> JOHANNA (avec une sorte de haine.): Vous avez torturé! Vous! FRANTZ: Johanna! (Elle le regarde.) Pas ces yeux! Non. Pas ces yeux-là! (Un temps.) Je le savais! (Il éclate de rire et se met à quatre pattes.) A reculons! A reculons! (SA, 332)

Le jugé inhumain, le tribunal futur devant lequel Frantz plaide non-coupable, est censé absoudre l'homme en lui, mais l'homme est inhumain, "c'est l'inhumain qui est notre vérité," [106] dit Sartre ailleurs.

Les crabes, c'est ni Dieu, ni l'histoire per se, mais ce sont les hommes qui font l'histoire, rongés par l'inhumain, tous les hommes, ". . . de vrais hommes, bons et beaux, à tous les balcons des siècles" (SA, 279). Et ces hommes sont à la fois témoins et bourreaux:

> Victime et bourreau ne font plus qu'une seule image. Dans les cas extrêmes, en effet, la seule façon de refuser l'un des deux rôles, c'est de revendiquer l'autre.[107]

La violence jusqu'alors réclamée par Sartre pour atteindre une fin autre, une libération, est devenue la fin elle-même. L'inhumain n'est plus un moment qui sera dépassé par l'humain, mais c'est l'homme tout entier. Le moyen se glisse désormais dans la fin pour la pervertir, ce qui sort est un mal final:

> FRANTZ: Le Mal, Messieurs les Magistrats, le Mal, c'était l'unique matériau. On le travaillait dans nos raffineries. Le Bien, c'était le produit fini. Résultat: le Bien tournait mal. Et n'allez pas croire que le Mal tournait bien. (SA, 157)

Dans ce sens il n'y a plus d'absolution, ni par l'histoire, ni par l'imaginaire. Si l'imaginaire donne l'illusion de sauver l'homme, il ne le libère aucunement de sa culpabilité. Il peut s'enfermer dans sa tour d'ivoire, mais la réalité le persécutera jusque là, et l'unique solution, une libération finale sera cherchée dans le suicide. L'histoire n'offre pas de salut, ni l'imaginaire, puisque ". . . l'impuissance de la littérature est conditionnée par la totalité historique qui en désamorce la portée critique, la condamne au tourniquet dislocateur qui renvoie l'action hors de la littérature, et condamne en même temps à l'impuissance l'efficacité recherchée dans cette action."[108]

3 Epilogue: Une Poésie de la violence: Les Troyennes

Si l'impuissance sur le plan de la littérature et dans le champ historique est totale, si celui qui pense gagner quand il perd, perd réellement, si "l'impossible Salut" doit être rangé au magasin des accessoires,"[109] et si la recherche du Tout finit toujours mal,[110] que reste-t-il dès lors? "A l'origine de tout, il y a d'abord le refus,"[111] dit Sartre à propos de Nizan. La révolte initiale se dépasse dans la révolution, mais quand la Gauche se décompose et que "les pouvoirs des militaires, la dictature et le fascisme naissent ou naîtront de sa décomposition,"[112] la seule issue, s'il y en a une, semble le retour à cette rébellion nue qui est aussi le commencement et la fin de l'entreprise littéraire de Sartre. Le voyageur clandestin Sartre qui justifie l'injustifiable par la puissance de la parole, est resté le voyageur clandestin; mais aujourd'hui il sait que "la culture ne sauve rien ni personne, elle ne justifie pas,"[113] de sorte que Sartre, encore qu'il ne renonce pas aisément au Salut, sait qu'il s'agit là d'un miracle qui ne surviendra jamais.

Tandis que la révolte initiale fut le moment négatif de la position d'un univers bourgeois et qu'ils dussent se transcender vers leur synthèse, c'est-à-dire vers la réalisation de l'humain par un renversement de la société, la révolte finale ne dépasse point la négation. Pour le moment elle est indépassable puisque l'histoire est devenue chaos d'où le moyen de la refaire se fait attendre. L'uni-

vers chaotique de Roquentin qui, lui, dévoile le non-sens de la création et déchire le mythe d'une harmonie préétablie des choses, se fond dans une histoire chaotique auxquels seule l'oeuvre poétique donnera un ordre. Là, dans La Nausée, la forme artistique impose à la contingence universelle, ici, dans Les Troyennes, ". . . l'horreur se . . . fait majestueuse, la cruauté solennelle."[114] Le chaos revêtit la forme d'un "oratorio", la violence subie s'exprime par des chants, la révolte se fait poésie.

Là où la négation ne se dépasse pas immédiatement ou point du tout et où "les mots et les images traduisent perpétuellement la même obsession torride,"[115] la prose est abandonnée pour la poésie qui, pour Sartre, est "le moment de reconquête vraie de ce qui est chez nous tous un moment de solitude qui peut être constamment dépassée."[116]

Toutefois l'instant de la solitude narcissiste requis par la poésie, dans Les Troyennes n'est qu'un faux-semblant puisque la poésie exige encore la communication. Abâtardisée, la poésie fait apparaître derrière l'apparence poétique une réalité prosaïque. Pour Sartre, "la vraie poésie est intraduisible " (Genet, 410); elle ne peut ni signifier ni exprimer. Dans le sens sartrien alors la pièce Les Troyennes est faussement poétique, de façon que ce que Sartre dit de la première poésie de Genet, doit forcément être valable pour sa pièce:

> Finalement, nous avons affaire à un langage conventionnel qui correspond terme à terme au langage courant. La poésie devient prose sacrée. (Genet, 410)

Evidemment entre le langage courant et la "prose sacrée" il y a un décalage profond; si l'un nous enveloppe comme notre réalité

quotidienne, l'autre tient à distance à moins qu'elle ne se prenne pour tâche d'envoûter la conscience en l'affectant de ses incantations magiques. Bien que le langage courant ne fasse pas abstraction du magique, puisque, dans le sens sartrien, le monde magique est créé par une conscience émotive, il lui manque cet aspect cérémonieux d'Eglise , tel qu'il se manifeste dans Les Troyennes:

> Un langage de pure imitation, déclare Sartre, était exclu; la transposition en français parlé moderne l'était également, car le texte doit aussi marquer sa propre distance par rapport à nous. J'ai donc choisi un langage poétique, qui garde au texte son caractère cérémonieux, sa valeur rhétorique.117

La poésie est désormais révélatrice de la prose; elle est son parasite, à mi-chemin entre le non et le oui, un refus qui se fond dans le besoin de communiquer, une révolte qui tente de se dépasser sans y parvenir.

A cause de son aspect poétique, son langage cérémonieux, la pièce Les Troyennes crée d'une part, à travers le recul poétique, une distanciation, mais en même temps elle communique par envoûtement. Prise par la plainte des Troyennes, la conscience collective des spectateurs s'aliène dans le chant obsessionnelle. Elle se perd dans une conscience autre, souffre dans l'imaginaire de la souffrance des Troyennes. Nous l'avons remarqué, le spectateur devient le regard que l'opprimé jette sur l'oppresseur. Il se confond avec le jugement exprimé dans la poésie. On songe à la poésie nègre qui, devenue le regard renvoyé au blanc, affirme l'humanité de l'homme, son être libre face aux Européens devenus à leur tour des objets:

> Au moins espérions-nous retrouver un peu de notre grandeur dans les yeux domestiques des Africains. Mais il n'y a plus d'yeux domestiques: il y a les regards sauvages et libres qui jugent notre terre.[118]

Il va de soi qu'ici, dans Les Troyennes, le refus devient nécessairement acceptation, le sujet qui accuse, objet impuissant du destin historique, l'accusé-objet le sujet victorieux. Le refus s'exprime désormais dans un simple "non":

> HECUBE: Non.
> Les malheureux sont seuls au monde,
> mais il leur reste une voix pour chanter.
> Je chanterai. (Troyennes, 26)

Le spectateur, en s'aliénant dans la conscience autre, représentée sur la scène, reprend le refus en accusant à son tour le sujet victorieux. Pour lui alors, dans l'imaginaire, les jeux sont également faits. On songe à ce que Frantz Fanon dit de l'Européen qui, lui, "va dans un vertige effroyable vers des abîmes dont il vaut mieux le plus rapidement s'éloigner."[119] Tout en reflétant au spectateur l'agonie des autres, elle lui reflète sa propre agonie pour qu'il en prenne conscience, ici et là encore soulignée par des allusions directes à sa déchéance:

> HECUBE: Vous vous déchirerez dans des guerres civiles
> et tomberez désunis dans d'autres mains,
> des mains de fer qui vous enchaîneront
> comme vous nous enchaînez aujourd'hui.
> (Troyennes, 118)

Revivant dans l'imaginaire l'agonie et la souffrance des mourants, le spectateur revit en quelque façon son propre esclavage, celui de l'Européen. Déjà Frantz dans Les Séquestrés d'Altona dit en se tournant face au public: "Toi, moi, tous ces morts: les hommes " (SA, 173). A travers le regard des Troyennes, c'est le spectateur qui est visé

en tant qu'oppresseur et en tant qu'opprimé.

Si Sartre pouvait encore dire ailleurs que "la souffrance comporte en elle-même son propre refus; elle est par essence refus de souffrir, elle est la face d' ombre de la négativité, elle s'ouvre sur la révolte et sur la liberté,"[120] la révolte, dans Les Troyennes tourne en rond, la liberté est objectifiée, la souffrance se fait essence. La chute, l'instant fatal qui sépare un avant d'un après, se résume dès lors dans un présent figé, marqué par la mort, une chute irréductible alors qui n'annonce plus de salut, au contraire de celle du noir qui se manifeste dans le stade initial, dans sa poésie, par une redécouverte de lui-même, par un "retour au pays natal et celui de la redescente aux Enfers éclatants de l'âme noir."[121] Le noir, à partir de cette redescente vers sa source, remonte le fleuve pour s'arrêter à la chute, qui comprend l'histoire de son esclavage, de la colonisation. La chute n'est pas sa faute propre; "le premier fait de l'histoire nègre, c'est bien un péché originel: mais le noir en est l'innocente victime."[122] Là alors la chute enveloppe l'espoir d'une rédemption, d'une libération qui déjà s'annonce dans sa poésie. Ici dans Les Troyennes la rédemption est exclue. Un retour au pays natal, une redescente vers l'âge d'or se dégrade au fur et à mesure que la conscience remonte les étapes qui la mène d'une chute première à une chute finale. La redécouverte de l'âge d'or est corrompue par la souffrance présente:

LE CHOEUR: Une fois déjà leur flotte a mouillé dans nos criques,
Une fois déjà nos murs ont brûlé,
le roi de Troie est tombé sous leurs coups.
Ils sont repartis pourtant,
sans conquérir nous provinces. . .

Les Grecs sont revenus,
nos maisons brûlent.
Nos hommes sont morts. (Troyennes, 86-87)

Sartre par la redécouverte d'un autrefois, profané progressivement et avili par l'aliénation présente, se rencontre, en redescendant vers son propre mythe, avec celui du poète de l'antiquité, Euripide.[123] L'histoire de Sartre, c'est l'histoire d'une liberté perdue qui ne peut pas et ne veut pas se contenter d'être chue dans le monde et d'être investie par l'autre. Sur le plan de l'ontologie les consciences s'engagent dans une lutte à mort encore qu'elles fassent abstraction de l'histoire. L'entrée dans le champ historique, au moment où il se laisse transformer par l'action humaine, promet une reconquête, toujours reléguée à l'avenir, de la liberté. Cette reconquête accomplie sera le recommencement de l'âge d'or, tel que l'exprime le choeur:

LE CHOEUR (voix alternées):
C'était hier.
Notre dernier jour de bonheur
fut pour Troie le commencement de la mort.
Du haut des remparts, ce matin-là,
je vis la plage et la mer
désertes à perte de vue:
les Grecs avaient brûlé leurs tentes,
leur flotte avait disparu. (Troyennes, 60)

Déjà dégradé puisqu'il est situé désormais dans l'histoire, puisqu'il dépend des autres alors, l'âge d'or rentre définitivement dans l'imaginaire. Ce n'est plus ni même l'engagement dans la joie de Bariona, ni cette nouvelle histoire qui se glisse dans la chambre à torture des "morts sans sépulture", ni la liberté acte pur, ni non plus cette "Cité du soleil" que Nasty croit pouvoir bâtir

dans l'avenir. L'espoir en un avenir meilleur, imaginé par le Sartre d'autrefois, est maintenant dénoncé dans Les Troyennes comme pure illusion:

LE CORYPHEE: Il n'est de pire mensonge que le bonheur.
On se fascine sur l'apparence
sans voir la bête immonde qu'elle dissimule.
(Troyennes, 61-62)

L'apparence, "l'idole de bois" (Troyennes, 61), cache la bête immonde, la guerre:

HECUBE: Troie n'a pas été conquise,
les Troyens n'ont pas été vaincus,
Une déesse les a livrés,
perfide et rancuneuse comme une femme. (Troyennes, 62)

Ainsi l'apparence est tout entière dénoncée puisqu'elle trahit la réalité, dans le sens, où, mensonge, elle s'en écarte forcément. Par analogie c'est Sartre qui trahit l'imaginaire dans l'oeuvre imaginaire, c'est-à-dire ce bonheur paradisiaque qu'il était autrefois à l'homme de reconquérir. L'apparence, que ce soit la croyance en la libération totale par la violence ou l'Âge d'or de la révolution qui fait ressurgir, dans le groupe, la liberté de chacun pour qu'elle devienne la liberté de tous, est reléguée au domaine de l'impossible. S'il y a encore "une innocence perdue qui n'eut d'existence qu'en un lointain passé, par contre, "un espoir qui ne se réalisera qu'au sein de la Cité futur,"[124] est abandonné. La vie humaine est devenue essentiellement désespoir:

HECUBE: Ma fille, que dis-tu?
Tu le sais bien, pourtant: la mort c'est le vide;
Dans la vie la plus misérable
il reste au moins l'espoir.

ANDROMAQUE: Quelle rage de vivre!
Tu sais bien que tu as tout perdu;
tes fils sont morts
et ton ventre est trop vieux pour en enfanter d'autres.
Non. Plus d'espoir. Tant mieux. (Troyennes, 69-70)

Si la chute chez Sartre, vécue par une conscience malheureuse, enveloppait autrefois son propre refus, ici, dans Les Troyennes, elle se fige. D'un univers contingent découvert par Roquentin, le monde retourne au chaos, à l'absurdité, causés dès lors par les hommes:

HECUBE: Hélas! Hélas! Hélas!
Les toits et la ville s'embrasent.
Nos murs solides se changent
en cette affreuse lumière impalpable,
L'incendie ravage les palais.
Notre patrie, c'est cette fumée
qui s'envole au ciel et disparaît. (Troyennes, 123)

La destruction de Troie annonce la mort de tous. La chute qui introduit la conscience à la vie, l'en arrache par la mort qui couronne le péché originel, soit que l'homme en soit responsable, ou qu'il soit l'innocente victime:

ANDROMAQUE: Tu as donné le jour à Pâris, l'aventurier.
Les Dieux savaient que c'était un monstre.
Ils t'ont donné l'ordre de le tuer.
Tu ne l'as pas fait, tu es punie,
et nous autres, les innocents,
sans avoir pris part à la faute,
nous partageons le châtiment. (Troyennes, 67)

La faute résiderait alors dans une non-violence initiale qui a créé la violence finale. Le moyen non-violent se glisse dès lors dans une fin violente. L'âge d'or même annonce sa propre chute. La violence comme moyen, pour atteindre une fin autre ou bien la non-violence comme moyen de la non-violence finale ne transforment pas

la structure de l'histoire qui est violente per se. Chacun cherche essentiellement la mort de l'autre et pour cette raison l'une et l'autre mènent à un engrenage dont il n'y a pas d'issue.

> Nous sommes de ceux qui disent: la fin justifie les moyens, déclare Sartre ailleurs; mais en ajoutant ce correctif indispensable: ce sont les moyens qui définissent la fin.[125]

Dès lors on ne sait plus ni de quels moyens, ni de quelle fin il s'agit. Hécube, représentante de la non-violence , a engendré la violence, dont Pâris figure comme symbole. Dans la mythologie, arbitre de la beauté, Pâris, par son choix, sert de ferment à la guerre de Troie, dont Hélène rend le destin responsable. "La proie du destin" (Troyennes, 100), elle soumet également l'histoire à une fatalité créée par les dieux; mais cette fatalité inventée -- ni Euripide ni Sartre évidemment y croient -- cache un intérêt autre des Grecs:

> HELENE: Vous devriez me couronner de lauriers.
> Grâce à moi, Troie ne vous gênera plus
> et la route d'Asie vous est ouverte.
> Mais votre bonheur a fait mon malheur.
> Dans cette affaire, la victime, c'est moi.
> (Troyennes, 98)

Prétexte aux guerres de conquête, l'Hélène et le Pâris des deux auteurs en deviennent les symboles. Pâris, le fils d'Hécube et de Priam, dans le mythe fut abandonné par ses parents qui chargeaient un vieillard de le tuer. Sartre en fait un aventurier qui, d'ailleurs comme chez Euripide, est censé être le flambeau qui allumera la ville de Troie. Le rôle d'aventurier en ajoute une autre dimension. Dans "Le Portrait de l'aventurier" Sartre disait encore: ". . . après avoir applaudi à la victoire du militant, c'est l'aventurier que je suivrai dans sa solitude."[126] Dans Les Troyennes,par contre, l'aventurier incarne cet aspect négatif qui a fini par ronger le "Bien"

jusqu'à le détruire. De l'aventurier-anarchiste Hugo qui tente de s'intégrer au parti communiste, à l'aventurier Goetz qui, tel "Lawrence, aux yeux des socialistes, était le Mal lui-même,"[127] qu'on devait, selon Sartre, conserver dans le Bien, l'idéal se dégrade au fur et à mesure que l'histoire dévoile elle-même son visage inhumain. L'aventurier-anarchiste, tel Frantz par exemple, insiste désormais sur la violence déjà existante, et comme Pâris importe le Mal pour en affecter l'histoire et pour recréer le chaos initial:

> ANDROMAQUE: Tu peux être fière: pour l'amour d'une femme
> -- était-ce de l'amour? --
> ton fils a fait tomber Troie.
> Pallas rit de joie:
> au pied de sa statue
> gisent les cadavres de nos hommes.
> (Troyennes, 67)

Avec Hélène et Pâris dans Les Troyennes il s'agit d'une union étroite entre le Mal et la Beauté, dont Sartre, à l'encontre d'Euripide souligne son aspect visuel. Dans ce sens "la Beauté serait-elle le Mal victorieux " (Genet, 351)?

> Le Mal c'est la Beauté entrevue par la Haine; la Beauté de l'esthète, c'est le Mal comme puissance d'ordre.
> (Genet, 353)

Une fois le Mal, qui revêtit la forme de la Beauté dans l'oeuvre d'art, de façon qu'il se déguise en valeur, sort de l'imaginaire, il poursuit, non plus symboliquement, mais réellement le meurtre de l'humanité, la destruction de l'être. Dans la réalité la beauté dévoile, elle aussi, derrière l'apparence, "la bête immonde" qu'elle masque à ceux qui se laissent envoûter par son charme:

HECUBE: Tu voulais sentir sur toi
les regards brûlants de nos hommes
et que la Cour entière du roi Priam
se prosternât devant ta beauté.
Regardez cette robe, ces parures et ces fards!
Tu as sorti tous tes charmes
pour séduire ton pauvre mari.
Tête farineuse et peinte
et sale
tête à crachats! (Troyennes, 105)

Derrière la parure de la beauté apparaissent l'opportunisme, l'intérêt qui sont ceux de l'oppresseur même:

HECUBE: Tu as lâché ton mari pour un beau mâle
et les mesquineries de ton petit royaume
pour la ville la plus riche de l'Asie.
(Troyennes, 103)

Aussi Hélène représente-t-elle l'intérêt autre qui s'affirme dans le champ de la rareté. "C'est une autre qui s'est enfuie" (Troyennes, 99), dit-elle. Désormais elle agit, symbole de l'oppression, comme instigatrice à la guerre. Représentante de la Grèce et par analogie de l'Europe, elle introduit, en tant qu'autre, l'inhumain dans un univers qui s'en est tenu à l'abri vivant un âge d'or impossible. Dans ce sens elle n'est pas la victime de la fatalité, mais elle l'importe et, victorieuse elle n'est châtiée que pour la forme. Le Mal condamné en apparence est approuvé en réalité. Cause de la mort et de l'esclavage, elle se reflète dans son oeuvre de destruction:

HECUBE: Pour ses beaux yeux de mort
les hommes n'ont pas fini de s'entre-tuer,
ni les villes de brûler.
(Troyennes, 95)

Le destruction renvoie au destructeur sa propre image destructrice, cette image qui est devenue celle de l'Europe:

UNE FEMME: Déracinée,
arrachée à l'Asie,

> il me faudra vivre et mourir en Europe. Cela veut dire: en enfer. (Troyennes, 30-31)

L'Enfer de Huis clos s'élargit dans Les Troyennes à l'Europe entière. C'est elle qui devient autre, autre que l'homme, autre que l'humanité. Et son être autre, elle le découvre dans le regard de l'opprimé. Non qu'il s'agirait encore de "l'impossible déshumanisation de l'opprimé qui se retourne et devient l'aliénation de l'oppresseur."[128] Au contraire, la déshumanisation s'est rapprochée du champ du possible puisque le bourreau a accompli la destruction de l'autre qui, néanmoins, se réfléchit dans son regard. Ménélas sera à jamais "le boucher de Troie" (Troyennes, 31), Talthybios le "valet de cour impudent et servile" (Troyennes, 52),bien qu'il pense: ". . . nous sommes humains, nous autres d'Europe" (Troyennes, 116), Hélène "la peste rouge" (Troyennes, 112), le crime récompensé.

Ceux qui jettent un premier regard libre sur l'oppresseur commencent le règne humain. Dans ce sens on pourrait parler de "l'impossible déshumanisation", car l'opprimé, en renvoyant par son regard cette déshumanisation qu'il subit, s'en libère en même temps. Tout en aliénant le bourreau, la victime, dans Les Troyennes, a pourtant également cessé d'être libre. Esclave, elle chantera son escalvage en fondant son chant individuel dans celui des autres, sa souffrance individuelle dans la souffrance universelle, sa mort dans le chaos total. La mort individuelle d'Astyanax n'est que le symbole de la mort de Troie. Tandis que "le crime paie"(Troyennes, 113), l'innocence est châtiée, voire ce bonheur premier avant l'instant fatal, vécue encore

dans l'inconscience:

HECUBE: Et pourtant les biens de ce monde,
petite âme confuse et indécise,
tu n'en as pas même un souvenir.
Pas une seule victoire au tir à l'arc
ou dans les courses de char:
Tu es mort sans avoir vécu. (Troyennes, 118)

L'instant fatal, dans Les Troyennes, est la chute dans la mort, qui signifie une aliénation absolue. "C'est à cause de l'autre," selon Sartre, " que ma mort est ma chute hors du monde, à titre de subjectivité, au lieu d'être l'anéantissement de la conscience et du monde " (EN, 630). C'est l'autre qui se rappelera cette vie close, devenue essence, objet figé. A travers les siècles la mort infame, après une existence glorieuse de Troie, sera, devenue histoire, conservée dans la mémoire des hommes:

HECUBE: Dans deux mille ans encore
notre nom sera dans toutes les bouches;
on reconnaîtra notre gloire
et votre stupide injustice
Et vous n'y pourrez rien
car vous serez morts depuis longtemps,
Olympiens,
comme nous. (Troyennes, 121)

Comme la colonisation de la Judée rejoint, dans Bariona, l'époque de l'Occupation nazie en France, dans Les Troyennes, l'époque des guerres coloniales de la Grèce rejoint l'époque moderne qui est munie de tous les moyens pour anéantir l'humanité. Ici, dans la pièce, la destruction est accomplie, la mort survient. Le corps déjà se laisse entraîner par la terre pour rejoindre l'inertie de la pierre dans une tentative de fondre la conscience dans le monde pétrifié des choses:

HECUBE: Je voulais épouser la terre étroitement
et me confondre avec son inconscience inerte.
Car nous sommes inertes, comprenez-vous?
Nous ne pouvons plus rien
sauf attendre et subir.
Inertes mais, hélas, conscientes.
(Troyennes, 59)

Encore conscientes, les Troyennes rejoignent les "morts sans sépulture". Elles ne se distinguent guère de leurs "morts sans tombeau" (Troyennes,113), "glacé[s] par l'angoisse" (Troyennes, 113) d'une chute finale. Le "bateau noir" (Troyennes, 113), qui les emportera sert de métaphore à cette libération définitive par la dissolution de la matière par l'eau.

C'est que les dieux désunis se réunissent pour accomplir l'oeuvre des Grecs par la destruction universelle. C'est "la déraison de tous les Dieux réunis [qui] vengera les Troyens,"[129] mais ayant fini leur oeuvre, ils disparaîtront nécessairement avec les hommes. Ici aussi, Dieu ne serait alors que le concept d'autrui poussé à la limite" (EN, 324).Le dieu, l'autre absolu ne le devient que par une rupture radicale. Dans la tragédie classique, la totalité cosmique initiale où les hommes vivaient en harmonie avec les dieux, s'exprime encore dans l'oeuvre d'Eschyle. L'âge d'or fait irruption lorsqu'il y a séparation entre l'univers humain et l'univers divin. Pour Sartre l'âge d'or prend fin au moment où chacun devient autre que les autres, où chacun s'oppose à tous. Or chez Euripide comme dans l'adaptation de Sartre, il y a cet autrefois harmonieux qui s'oppose à un maintenant chaotique:

LE CHOEUR: C'est que nous étions chers aux Dieux
en ce temps.

Eros, doux tyran
des hommes et du ciel,
tu nous aidais, alors.
Tu enflammas l'Aurore aux ailes blanches,
folle d'amour pour un des nôtres,
pour Tithon frère de notre roi mort;
elle lui fit partager sa couche
et son immortalité. (Troyennes, 86)

Désormais les dieux se sont éloignés, il n'y a plus de commune mesure entre leur univers et l'univers des hommes. Ils regardent le malheur "avec le calme implacable des immortels" (Troyennes, 87). Pour Hécube "Loi de nature ou Raison chez l'homme" (Troyennes, 93), la raison divine s'est transformée en déraison qui n'est que la folie des hommes. Il est vrai, "la pièce s'achève donc dans le nihilisme total. Ce que les Grecs sentaient comme une contradiction subtile -- la contradiction du monde dans lequel il leur fallait vivre --, nous qui voyons le drame du dehors, nous y reconnaissons une négation, un refus."[130] Le "non" d'Hécube est le leitmotiv de la pièce; mais tandis que ce non contient a priori l'impuissance, il y a un refus autre dans Les Troyennes, prononcé dans la joie, celui de Cassandre. C'est la négativité qui cache un espoir et qui se fait active. Comme Hélène destructrice de Troie, Cassandre détruira à son tour la race des Atrides:

CASSANDRE: Je suis la mort,
mettez un pavillon noir
au mât du vaisseau qui m'emporte. (Troyennes, 55)

Prophétesse, elle est en même temps poétesse, chantant la gloire des Troyens vaincus, annonçant l'anéantissement des vainqueurs. Non comprise des autres, tel le poète, elle chante, elle crie un refus à travers le langage. Pourtant "ce ne sont que des mots" (Troyennes, 51).

Elle joint le passé à l'avenir où ceux qui ont perdu gagneront, sinon réellement au moins symboliquement:

CASSANDRE: Remercie les Grecs!
Hector était modeste et doux.
C'est eux qui en ont fait un héros malgré lui:
il en a tant tué de sa main
qu'on répétera son nom dans les siècles futurs.
Gloire aux défenseurs de la patrie.
Ceux qui font une sale guerre et qui en meurent,
leur mort est plus bête encore que leur vie.
(Troyennes, 51)

Le passé trouve sa revanche dans le futur. La "sale guerre" finalement se retournera contre ceux qui l'ont faite, et les marquera comme une aliénation qu'ils vont subir en deça du passé, dans l'avenir. Le refus de Cassandre, ses "airs de défi" (Troyennes, 51), dépassent le refus exprimé par Hécube. C'est en quelque façon le recommencement de la lutte pour la vie, un non qui se fond dans le oui; c'est à partir de la destruction le recommencement à zéro; c'est le " . . . tâchons de retrouver le temps de la haine, du désir inassouvi, de la destruction," de Sartre, "ce temps où André Breton, à peine plus âgé que nous n'étions, souhaitait voir les Cosaques abreuver leurs chevaux dans le bassin de la Concorde."[131]

La Nausée dépassait l'absurdité et la contingence universelles par l'art; Les Troyennes bien qu'elle termine par le chaos, indique par le refus une possibilité de recommencement. Ce nouveau début se fait par la poésie, par le chant des malheureux qui sont seuls au monde pour chanter le non. On pourrait conclure par une déclaration de B. Lévy:

> Il ne reste, il ne nous reste, contre la procession barbare, que les armes de notre langue et le lieu de notre demeure, --

les armes de nos musées et le lieu de notre solitude. Témoigner de l'indicible et retarder l'horreur, sauver ce qui peut l'être et refuser l'intolérable: nous ne referons plus le monde, mais au moins pouvons-nous veiller à ce qu'il ne se défasse point. . . [132]

NOTES

[1] Sartre et Chapsal, "Les Ecrivains en personne," p. 15.

[2] Sartre et Chapsal, p. 14.

[3] Sartre et Chapsal, p. 15.

[4] Sartre et Chapsal, p. 18.

[5] Sartre et Chapsal, p. 38.

[6] Jacqueline Piatier, "Jean-Paul Sartre s'explique sur Les Mots," Entretien, Le Monde, 18 avril 1964, p. 13.

[7] Euripide, Les Troyennes, adaptation de Jean-Paul Sartre (Paris: Gallimard, 1965). Désormais nous donnerons les références aux Troyennes dans le texte par: (Troyennes, page).

[8] Voir Sartre, "Les Damnés de la terre," Préface, Situations V, p. 169. Sartre y dit: "Quand un Français, par exemple, dit à d'autres Français: 'Nous sommes foutus!'--ce qui, à ma connaissance, se produit à peu près tous les jours depuis 1930--c'est un discours passionnel, brûlant de rage et d'amour, l'orateur se met dans le bain avec tous ses compatriotes. Et puis il ajoute généralement: 'A moins que...'" En général Sartre, lui aussi, ajoute ce "à moins que..."

[9] Shakespeare, Macbeth, V, 5.

[10] Verstraeten, Violence et éthique, p. 186.

[11] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, pp. 276-277.

[12] Sartre, p. 280.

[13] H. Alleg, La Question suivi de Sartre, Une Victoire (Paris: Les Editions de Minuit, 1958), pp. 111-112.

[14] Madeleine Fields, "De La Critique de la raison dialectique aux Séquestrés d'Altona," PMLA, 78 (1963), p. 632.

[15] Heinrich Lausberg--"Einführung in Sartres Les Jeux sont faits," Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 196 (1959)--remarque que, tandis que chez Gide le fils prodigue retourne dans l'univers paternel, son frère cadet, le héros sartrien l'abandonne pour de bon. Ceci est évident dans Bariona et dans Les Mouches, mais à partir des Mains sales la relation entre père et fils devient plus ambiguë.

[16] Sartre, "La Liberté cartésienne," Situations I, p. 308.

[17] Sartre, Préface, Aden Arabie, de Paul Nizan, p. 15.

[18] Sartre, p. 37.

[19] Michel Contat, Explications des Séquestrés d'Altona, p. 19.

[20] F. Jeanson, Sartre (Paris: Desclée de Brouwer, 1966), p. 37.

[21] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 15.

[22] Voir R. Girard, "A propos de Jean-Paul Sartre: Rupture et création littéraire," p. 234.

[23] A, Camus, "Le Renégat ou un esprit confus," Théâtre, récits, nouvelles, p. 1578.

[24] Jean Guitron, "Ein Sartre-Interview, Anlässlich seines Stückes Der Teufel und der liebe Gott," trad. H.F. Schmitz, Frankfurter Rundschau, 23 mai 1964. Dans cet entretien Sartre déclare: "Der universalistische Atheismus ist zeitfremd, ist die reine abstrakte und unhistorische Feststellung, dass Gott nicht ist. Der Fehler dieser Ideologie liegt nicht darin, dass sie das Dasein Gottes verneint, sondern darin, dass sie nicht beachtet, dass wir heute noch einer religiösen Kulturform angehören, innerhalb deren die weitaus überwiegende Mehrheit unserer Mitmenschen gläubig oder doch zur Hälfte gläubig ist." Ceci se trouve également vrai pour le théâtre de Sartre qui dévoile, en principe pour la dépasser, notre indépassable culture chrétienne.

[25] Sartre, Introduction, Les Troyennes, p. 7.

[26] Sartre, "Les Damnés de la terre," p. 189.

[27] Contat, Explication, pp. 9-10.

[28] Sartre et B. Dort, "Les Séquestrés d'Altona nous concernent tous," Entretien, Théâtre Populaire, 36 (1959); repris in Un Théâtre de situations, p. 305.

[29] Sartre et Dort, p. 301.

[30] Frantz Fanon, Les Damnés de la terre (Paris: Maspero, 1968), pp. 178-179.

[31] Voir Contat, Explication, p. 52.

[32] Sartre, "Le Crime," Situations VIII: Autour de 68 (Paris: Gallimard, 1972), p. 32.

[33] Voir Contat, Explication, p. 52.

[34] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 284.

[35] Sartre et Chapsal, "Les Ecrivains en personne," p. 28.

[36] A. Delcroix, "Vingt Ans de légitimité," Les Temps Modernes, 15 (1960), 1148.

[37] Mostefa Lacheraf, "Constantes politiques et militaires dans les guerres coloniales d'Algérie (1830-1960)," Les Temps Modernes, 16 (1960-1961), 760-761.

[38] Sartre, "Le Colonialisme est un système," Situations V, p. 29.

[39] Selon M. Lacheraf les premières guerres coloniales étaient des entreprises prétendues religieuses. C'est lui encore qui dégage, dans les discours de la droite en France aujourd'hui, encore le même vocabulaire religieuse.

[40] Merleau-Ponty, Les Aventures de la dialectique, p. 19.

[41] Contat, Explication, p. 25.

[42] Cité in Merleau-Ponty, Les Aventures de la dialectique, pp. 23-24.

[43] Merleau-Ponty, p. 23.

[44] Sartre, "Les Communistes et la paix," p. 285.

[45] Sartre, "Le Colonialisme est un système," p. 43; cf. aussi dans La Critique de la raison dialectique, p. 675: ". . . la violence est présente pour le fils de colon dans la situation même, c'est une force sociale qui le produit; fils de colon et fils de musulman sont également les enfants de la violence objective qui définit le système lui-même comme enfer pratico-inerte."

[46] Albert Memmi, Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés?, éd. revue et corrigée par l'auteur (Montréal: Editions l'Etincelle, 1972), p. 87.

[47] Jean Cohen, "Colonialisme et racisme en Algérie," Les Temps Modernes, 11 (1955), 582.

[48] Alleg et Sartre, La Question suivi de Une Victoire, p. 120.

[49] Marcel Péju, "Fin du mythe gaulliste," Les Temps Modernes, 15 (1960), 1163.

[50] Memmi, Portrait du colonisé, p. 65.

[51] Pierre Nora, Les Français d'Algérie (Paris: Julliard, 1961), p. 85.

[52] Alleg et Sartre, La Question, p. 120.

[53] Nora, Les Français d'Algérie, p. 75.

[54] Sartre, "Le Prétendant," Situations V, p. 114.

[55] Memmi, Portrait du colonisé, p. 65.

[56] Jacques Pucheu, "Un An dans les Aurès," Les Temps Modernes, 13 (1957), 446.

[57] "Opération conscience," Les Temps Modernes, 13 (1958), p. 1147.

[58] Sartre et Chapsal, "Les Ecrivains en personne," p. 30.

[59] Sartre et Chapsal, p. 15.

[60] Verstraeten, Violence et éthique, p. 190.

[61] Sartre, "Le Fantôme de Staline," Situations VII: Problèmes du marxisme 2 (Paris: Gallimard, 1965), p. 162.

[62] Isaac Deutscher, "Où va l'Union soviétique?," Les Temps Modernes, 12 (1957), 1676.

[63] Sartre, "Le Fantôme de Staline," p. 261.

[64] Isaac Deutscher, "Où va l'Union soviétique?," p. 1690.

[65] Marcel Péju, "Du rapport Khroutchev à la tragédie hongroise: Le Communisme à l'heure de la vérité," Les Temps Modernes, 12 (1956-1957), 699.

[66] Merleau-Ponty, "Sur la déstalinisation," in Signes, p. 373.

[67] Sartre, "Le Fantôme de Staline," p. 259,

[68] Sartre, p. 268.

[69] François Fetjö, "Introduction," La Révolte de la Hongrie, Les Temps Modernes, 12 (1956-1957), 772.

[70] Verstraeten, Violence et éthique, p. 190.

[71] Sartre, "Le Fantôme de Staline," p. 283.

[72] Voir E. Werner, De la violence au totalitarisme, p. 145: "Sartre ne se contente plus, comme tout à l'heure, d'exalter la dictature du parti sur le prolétariat: il exalte la dictature du chef sur le parti."

[73] Sartre, "Le Fantôme de Staline," p. 282.

[74] Fanon, Les Damnés de la terre, p. 229.

[75] Euripide, Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre, tome 4, éd. et trad. L. Parmentier et H. Grégoire (Paris: Société d'Edition Les Belles Lettres, 1968), p. 15.

[76] Euripide, p. 17.

[77] Sartre, "Introduction," Les Troyennes, p. 7.

[78] Jean Cohen, "Colonialisme et racisme en Algérie," p. 581.

[79] Fanon, Les Damnés de la terre, p. 231.

[80] Sartre, Réflexions sur la question juive, p. 57.

[81] Sartre, "Le Génocide," Situations VIII, p. 124.

[82] Voir Sartre, "Merleau-Ponty vivant," pp. 262-263: ". . . Merleau-Ponty vécut cet âge d'or, jusqu'à son deuil, comme un paradis qui s'éloignait chaque jour un peu plus et comme la présence charnelle et quotidienne de celle que le lui avait donné."

[83] Contat, Explication, p. 58.

[84] Sartre, Préface, Aden Arabie, p. 37.

[85] Sartre, "Portrait de l'aventurier," p. 21.

[86] Camus, "L'Homme révolté," dans Essais, pp. 424-425.

[87] Sartre, Les Mots, p. 213.

[88] Contat, Explication, p. 42.

[89] Dans Sartre et Duché, "Sartre répond à la critique dramatique et offre un guide au spectateur pour suivre Le Diable et le bon Dieu," Le Figaro Littéraire, 30 juin 1951, repris in Un Théâtre de situations, p. 278, Sartre constate: "L'homme se croit beaucoup trop intéressant quand il se confronte avec Dieu . . ; beaucoup trop intéressant encore quand il se prosterne devant Dieu: Jean Genet a très bien dit que le pire orgueil est l'humilité."

[90] Jean-Louis Bory, "Les Séquestrés d'Altona: Sartre grosso modo," Arts, 20-26 novembre 1963.

[91] Raymond Aron, Histoire et dialectique de la violence (Paris: Gallimard, 1973), p. 42.

[92] Contat, Explication, p. 21.

[93] Pour signaler le fait de la rareté, Sartre dans La Critique emploie presque les mêmes mots que dans la pièce: "Rien en effet--ni

les grands fauves ni les microbes--ne peut être plus terrible pour l'homme qu'une espèce intelligente, carnassière, cruelle, qui saurait comprendre et déjouer l'intelligence humaine et dont la fin serait précisément la destruction de l'homme. Cette espèce, c'est évidemment la nôtre se saisissant par tout homme chez les autres dans le milieu de la rareté" (CRD, 208).

[94] Contat, Explication, p. 34.

[95] Voir aussi Sartre dans La Critique: ". . . ce rapport immédiat à la mort que le père fuit dans la propriété, il vient justement de la propriété elle-même en tant qu'elle est vécue comme intériorisation de l'extériorité radicale: les caractères spécifiques de la chose possédée . . . conditionnent sa volonté de resserrer les liens de possession, c'est-à-dire de trouver sa survie dans l'objet même qui lui annonce sa disparition" (CRD, 71).

[96] H. Lausberg, Interpretationen dramatischer Dichtungen (Munich: Max Huber Verlag, 1962), p. 182.

[97] Lausberg, p. 188.

[98] Jacques Carat, "Sartre le séquestré," Preuves, 9 (1959), 67.

[99] Merleau-Ponty, "Préface," in Signes, p. 33.

[100] Merleau-Ponty, p. 45.

[101] Sartre, Préface, Aden Arabie, p. 7.

[102] Sartre et Alain Koehler, "Entretiens avec Jean-Paul Sartre," Perspectives du Théâtre, 3-4 (1960), repris in Un Théâtre de situations, p. 319.

[103] Sartre, Qu'est-ce que la littérature, p. 99.

[104] Lausberg, Interpretationen, p. 194.

[105] Rhiannon Goldthorpe, "Sartre's Theory of Imagination and Les Séquestrés d'Altona," Journal of the British Society for Phenomenology, 4 (1973), 118.

[106] Alleg et Sartre, La Question, p. 103.

[107] Alleg et Sartre, p. 101.

[108] Verstraeten, Violence et éthique, p. 210.

[109] Sartre, Les Mots, p. 213.

[110] Voir Les Séquestrés d'Altona, p. 173.

[111] Sartre, Préface, Aden Arabie, p. 51.

[112] Sartre, p. 13.

[113] Sartre, Les Mots, p. 211.

[114] Sartre, Introduction, Les Troyennes, p. 3.

[115] Sartre, "Orphée noir," Situations III, p. 258.

[116] Sartre et Verstraeten, "L'Ecrivain et sa langue," p. 60.

[117] Sartre, Introduction, Les Troyennes, p. 4.

[118] Sartre, "Orphée noir," p. 231.

[119] Fanon, Les Damnés de la terre, p. 230.

[120] Sartre, "Orphée noir," p. 276.

[121] Sartre, p. 242.

[122] Sartre, pp. 274-275.

[123] Dans "Les Thèmes majeurs du théâtre de Sartre," Esprit, 18 (1950), p.438, Rabi, comme tant d'autres, compare le théâtre de Sartre à celui d'Euripide, tous les deux engagés et qui veulent réveiller la conscience politique du spectateur.

"C'est un théâtre euripidien grec," dit Rabi, "que restitue Sartre à nos yeux étonnés. Il ne s'agit pas de faire vivre l'homme possédé par les passions et y cédant finalement dans un déchaînement d'orage, Sartre nie le caractère fatal de la passion, il s'agit de représenter l'homme tuant les Dieux, se délivrant des fatalités, maîtrisant le désordre et gagnant douloureusement sa liberté."

[124] Sartre, "Orphée noir," p. 278.

[125] Sartre, "Le Fantôme de Staline," p. 277.

[126] Sartre, "Portrait de l'aventurier," p. 20.

[127] Sartre, p. 21.

[128] Sartre, "Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur par Alfred Memmi," Situations V, p. 55.

[129] Sartre, Introduction, Les Troyennes, p. 8.

[130] Sartre, p. 8.

[131] Sartre, Préface, Aden Arabie, pp. 15-16.

[132] Bernard-Henri Lévy, La Barbarie à visage humain, p. 223.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE JEAN-PAUL SARTRE

Sartre, Jean-Paul et al. L'Affaire Henri Martin, dix-huitième éd. Paris: Gallimard, 1953.

----------. L'Age de raison. Vol. I des Chemins de la liberté. Paris: Gallimard, 1945; Folio, 1972.

----------. "Avant-propos." In Paul Nizan. Aden Arabie, huitième éd. Paris: Maspero, 1973.

----------. "Bariona ou le fils de tonnerre." In Michel Contat et Michel Rybalka. Les Ecrits de Sartre: Chronologie, bibliographie commentée. Paris: Gallimard, 1970, pp. 565-633.

----------. Baudelaire, préface de Michel Leiris. Collection Idées. Paris: Gallimard, 1947; 1970.

----------. La Critique de la raison dialectique précédé de Questions de méthode. Tome I: Théorie des ensembles pratiques. Collection Bibliothèque des Idées. Paris: Gallimard, 1960.

----------. Le Diable et le bon Dieu. Paris: Gallimard, 1951; Folio, 1972.

----------. L'Engrenage. Paris: Nagel, 1948.

----------, David Rousset et Gérard Rosenthal. Entretiens sur la politique, sixième éd. Paris: Gallimard, 1949.

----------. Esquisse d'une théorie des émotions. Collection Actualités Scientifiques et Industrielles, 838. Paris: Nagel, 1939; 1965.

----------. L'Etre et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique. Collection Bibliothèque des Idées. Paris: Gallimard, 1943; 1969.

----------. L'Existentialisme est un humanisme. Collection Pensées. Paris: Nagel, 1946; 1970.

Sartre, Jean-Paul. Huis clos suivi de Les Mouches. Paris: Gallimard, 1947; Folio, 1975.

----------. L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination. Collection Idées. Paris: Gallimard, 1940; 1967.

----------. L'Imagination. Collection Nouvelle Encyclopédie Philosophique, septième éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

Dumas, Alexandre. Kean, adaptation de Jean-Paul Sartre, douzième éd. Paris: Gallimard, 1954.

Sartre, Jean-Paul. Les Mains sales. Paris: Gallimard, 1948; Folio, 1975.

----------. La Mort dans l'âme. Vol. III des Chemins de la liberté. Paris: Gallimard, 1949; Livre de Poche, 1962.

----------. Les Mots. Paris: Gallimard, 1964.

----------. Le Mur. Paris: Gallimard, 1939; Livre de Poche, 1963.

----------. La Nausée. Paris: Gallimard, 1938; Folio, 1972.

----------. Nekrassov. Paris: Gallimard, 1956; Folio, 1973.

Gavi, Philippe, Jean-Paul Sartre et Pierre Victor. On a raison de se révolter. Collection La France Sauvage. Paris: Gallimard, 1974.

Sartre, Jean-Paul. "Le Processus historique." In Michel Contat et Michel Rybalka. Les Ecrits de Sartre: Chronologie, bibliographie commentée. Paris: Gallimard, 1970, pp. 677-679.

----------. La P... respectueuse suivi de Morts sans sépulture. Paris: Gallimard, 1947; Folio, 1972.

Alleg, Henri. La Question suivi de Jean-Paul Sartre, Une Victoire. Paris: Editions de Minuit, 1958.

Sartre, Jean-Paul. Réflexions sur la question juive. Collection Idées. Paris: Gallimard, 1954; 1971.

----------. Saint Genet: Comédien et martyr, préface aux Oeuvres complètes de Jean Genet. Paris: Gallimard, 1952; 1962.

----------. Les Séquestrés d'Altona. Paris: Gallimard, 1960; Folio, 1972.

----------. Situations I: Essais critiques. Paris: Gallimard, 1947; 1973.

Sartre, Jean-Paul. Situations II: Qu'est-ce que la littérature? Paris: Gallimard, 1948; 1968.

----------. Situations III. Paris: Gallimard, 1949; 1969.

----------. Situations IV: Portraits. Paris: Gallimard, 1964; 1973.

----------. Situations V: Colonialisme et néo-colonialisme. Paris: Gallimard, 1964; 1967.

----------. Situations VI: Problèmes du marxisme 1. Paris: Gallimard, 1964.

----------. Situations VII: Problèmes du marxisme 2. Paris: Gallimard, 1965.

----------. Situations VIII: Autour de 68. Paris: Gallimard, 1972.

----------. Situations IX: Mélanges. Paris: Gallimard, 1972.

----------. Le Sursis. Vol. II des Chemins de la liberté. Paris: Gallimard, 1945; Folio, 1972.

----------. Un Théâtre de situations, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard, 1973.

Euripide. Les Troyennes, adaptation de Jean-Paul Sartre. Paris: Gallimard, 1965.

OEUVRES ECRITES SUR SARTRE

Aron, Raymond, Histoire et dialectique de la violence. Paris: Gallimard, 1973.

Aylen, Leo. Greek Tragedy and the Modern World. London: Methuen Co. Ltd., 1964.

Barnes, Hazel E. Sartre. Philadelphia/New York: J.B. Lippincott Co., 1973.

Bauer, George Howard. Sartre and the Artist. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1969.

Belli, Angela. Ancient Greek Myths and Modern Drama: A Study in Continuity. New York/London: New York University Press; University of London Press Ltd., 1969.

Blanchet, André. La Littérature et le spirituel. Paris: Aubier, 1959.

Brisson, Pierre, Propos de théâtre. Paris: Gallimard, 1957.

Boros, Marie-Denise. Un Séquestré, l'homme sartrien: Etude du thème de la séquestration dans l'oeuvre littéraire de Jean-Paul Sartre. Paris: Nizet, 1968.

Burnier, Michel-Antoine. Les Existentialistes et la politique. Paris: Gallimard, 1966.

Champigny, Robert. Stages on Sartre's Way: 1938-1952. Bloomington: Indiana University Press, 1959.

Chiari, Joseph. Contemporary French Theatre. New York: Macmillan, 1965.

Contat, Michel. Explication des Séquestrés d'Altona de Jean-Paul Sartre. Collection Archives des Lettres Modernes, 89. Paris: Minard, 1968.

Desan, Wilfrid. The Marxism of Jean-Paul Sartre. Toronto: Doubleday, 1965.

----------. The Tragic Finale: An Essay on the Philosophy of Jean-Paul Sartre. Oxford: Oxford University Press; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1954.

Dickinson, Hugh. Myth on the Modern Stage. Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press, 1969.

Hamburger, Käte. Von Sophokles zu Sartre: Griechische Dramenfiguren antik und modern. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1962.

Jeanson, Francis. Le Problème moral et la pensée de Sartre, lettre-préface de Jean-Paul Sartre. Paris: Editions du Myrte, 1947.

----------. Sartre. Collection Les Ecrivains devant Dieu. Paris: Desclée de Brouwer, 1966.

----------. Sartre dans sa vie. Paris: Seuil, 1974.

----------. Sartre par lui-même, images et textes présentés par F. Jeanson. Collection Ecrivains de Toujours. Paris: Seuil, 1955.

Juhasz, Leslie A. Sartre: "No Exit," "The Flies," and Other Works. Monarch Study Guide. New York: Monarch Press, 1965.

Kemp, Robert. La Vie du théâtre. Paris: Albin Michel, 1956.

Kern, Edith, éd. Sartre: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962.

King, Thomas. Sartre and the Sacred. Chicago: The University of Chicago Press, 1950.

Kohut, Karl. "Was ist Literatur? Die Theorie der 'littérature engagée' bei Jean-Paul Sartre." Diss. Marbourg 1950.

Kummer, B. Fehlentscheidung des deutschen Theaters. Sartre, Kritik und Warnung. Zeven: n.p., 1960.

Laing, R.D. et D.G. Cooper. Reason and Violence: A Decade of Sartre's Philosophy, 1950-1960, préface de Jean-Paul Sartre. London: Tavistock Publications, 1964; New York: Pantheon Books, 1971.

Laraque, Franck. La Révolte dans le théâtre de Sartre vu par un homme du tiers monde. Paris: Delarge, 1976.

Launay, Claude. Le Diable et le bon Dieu: Sartre. Collection Profile d'une Oeuvre, 15. Paris: Hatier, 1970.

Lausberg, Heinrich. Interpretationen dramatischer Dichtungen. Munich: Max Huber Verlag, 1962.

Lecarme, Jacques. Les Critiques de notre temps et Sartre. Paris: Garnier, 1973.

Lorris, Robert. Sartre Dramaturge. Paris: Nizet, 1975.

Manser, Anthony R. Sartre: A Philosophic Study. London: Athlone Press; New York: Oxford University Press, 1966.

McCall, Dorothy. The Theatre of Jean-Paul Sartre. New York/London: Columbia University Press, 1969.

McKenna, J. Andrew. "Baudelaire and Sartre: A Study in Comparative Analysis." Diss. John Hopkins University 1970.

Mennemeier, Franz Norbert. Das Moderne Drama des Auslandes. Düsseldorf: A. Bagel Verlag, 1965.

Molnar, Thomas. Sartre: Ideologue of Our Time. New York: Funk and Wagnalls, 1968.

Murdoch, Iris. Sartre, Romantic Rationalist. Cambridge: Bowes and Bowes; New Haven: Yale University Press, 1953.

Niel, André. Jean-Paul Sartre: Héros et victime de la conscience malheureuse. Essai sur le drame de la pensée occidentale. Collection l'Université Permanente. Paris: Editions Courrier du Livre, 1966.

Novack, George. Existentialism versus Marxism. New York: Delta Paperback, 1966.

Otto, Maria. Reue und Freiheit: Versuch über ihre Beziehung im Ausgang von Sartres Drama. Symposium, 6, Philosophische Schriftenreihe. Freibourg: Karl Alber, 1961.

Paissac, Henri. Le Dieu de Sartre. Paris/Grenoble, Arthaud, 1950.

Pollmann, Leo. Sartre and Camus: Literature of Existence, trans. Helen and Gregor Sebba. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1970.

Royle, Peter. L'Enfer et la liberté: Etude de Huis clos et des Mouches. Québec: Les Presses de l'Université de Laval, 1973.

Simon, Pierre-Henri. Théâtre et destin: La Signification de la renaissance dramatique en France au vingtième siècle. Paris: Colin, 1955.

Streller, Justus. Zur Freiheit verurteilt. Ein Grundriss der Philosophie Jean-Paul Sartres. Hambourg: Meiner, 1952.

Thody, Philip. Jean-Paul Sartre: A Literary and Political Study. London: Hamilton, 1960; Hamilton Paperback, 1964.

Werner, Eric. De la violence au totalitarisme: Essai sur la pensée de Camus et de Sartre. Paris: Calmann-Lévy, 1972.

Verstraeten, Pierre. Violence et éthique: Esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre. Paris: Gallimard, 1972.

Zehm, Günter Albrecht. Sartre. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag, 1973.

Zivanović, Judith. "Humanism in the Drama of Bertolt Brecht and Jean-Paul Sartre." Diss. University of Wisconsin 1968.

ARTICLES

Abraham, Claude K. "A Study in Autohypocrisy: Morts sans sépulture." Modern Drama, 3 (1961), 343-347.

Ammendola, Rosine. "Le Théâtre de Jean-Paul Sartre: Solitude, liberté et responsabilité." Le Cri du Monde, mars 1969, pp. 46-49.

Alter, André. "D'un théâtre qui se veut athée: Le Diable et le bon Dieu de Sartre." Terre Humaine, 7 (1951), 112-119.

Artinian, Robert Williard. "Foul Winds in Argos: Sartre's Les Mouches." Romance Notes, 14 (1972), 7-12.

Barthes, Roland. "Nekrassov juge de sa critique." Théâtre Populaire, 14 (1955), 67-72.

Bartsch, Günter. "Die falsche Alternative: Marxismus in der Sicht von Sartre und Adam Schaff." Christ und Welt, 48 (1964), 41.

Barzel, W. "Blinde Freiheit. Zu einem Stück von Sartre." Stimmen der Zeit (Freibourg), 141 (1947), 217-223.

Bastide, François-Régis. "Le Diable et le bon Dieu de Jean-Paul Sartre." Les Nouvelles Littéraires, 28 novembre 1968, p. 13.

Bensimon, Marc. "Nekrassov ou l'antithéâtre. French Review, 31 (1957), 18-26.

Bentley, Eric. "Jean-Paul Sartre, Dramatist." The Kenyon Review, 8 (1946), 66-79.

Bergen, Paul. "Les Séquestrés d'Altona." La Nouvelle Critique, 121 (1960), 136-141.

Bespaloff, Rachel. "Réflexions sur l'esprit de la tragédie." Deucalion, 2; Cahiers de Philosophie. Paris: Fontaine, 1947, pp. 169-193.

Blau, Herbert. "The Popular, the Absurd and the 'Entente cordiale.'" Tulane Drama Review, 5 (1961), 119-151.

Bock, Hartmut. "Ein negatives Lutherdrama. Zu Jean-Paul Sartres Stück Der Teufel und der liebe Gott." Zeichen der Zeit (Berlin), 10 (1956), 65-69.

Boll, Christiane. "En relisant Morts sans sépulture." Marginales, 24 (1969), 64-66.

Bondy, François. "Jean-Paul Sartre et la révolution." Preuves, décembre 1967, pp. 57-69.

Boros, Marie-Denise. "L'Antinaturalisme des personnages de Jean-Paul Sartre." French Review, 40 (1966), 77-83.

Bory, Jean-Louis. "Les Séquestrés d'Altona: Sartre grosso modo." Arts, 20-26 novembre 1963,

Bosquet, Alain. "Sartre et la poésie." Magazine Littéraire, 103-104 (1975), 39-41.

Boucher, Lucienne. "Le Nouveau Théâtre de Sartre." Amérique Française, 6 (1947), 43-46.

Brochier, Jean-Jacques. "Sartre critique littéraire." Magazine Littéraire, 55-56 (1971), 24-26.

Brombert, Victor. "Sartre and the Drama of Ensnarement." In Ideas in the Drama, éd. John Gassner. New York: Columbia University Press, 1964, pp. 155-174.

Burdick-Mann, Dolores. "The Concept of Happiness in the Modern French Theatre." Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters, 50 (1965), 609-620.

----------. "Concept of Character in Giraudoux's Electre and Sartre's Les Mouches." French Review, 33 (1955), 131-136.

----------. "Imaginary of the 'Plight' in Sartre's Les Mouches." French Review, 32 (1959), 242-246.

Carat, Jacques. "Nekrassov de Jean-Paul Sartre." Preuves, 53 (1955), 74-76.

----------. "Sartre le séquestré." Preuves, 9 (1959), 66-69.

----------. "Théâtre Antoine: Morts sans sépulture et La Putain respectueuse par Jean-Paul Sartre." Paru, 26 (1947), 42-45.

Cartier, Jean-Albert. "Au Théâtre de la Renaissance Les Séquestrés d'Altona de Jean-Paul Sartre." Beaux Arts Bruxelles, 23 octobre 1959

Champigny, Robert. "God in Sartrean Light." Yale French Studies, 12 (1953), 81-87.

Chastaing, Maxime. "Existentialisme et imposture." La Vie Intellectuelle, 20 (1952), 57-68.

Cocteau, Jean. "Jean Cocteau prend parti pour Nekrassov." Libération, 20 juin 1955,

Cogniat, Raymond. "Morts sans sépulture." Arts, 22 novembre 1946.

Conacher, D.J. "Orestes as Existentialist Hero." Philological Quarterly, 33 (1954), 404-417.

Dickinson, Donald Hugh. "Jean-Paul Sartre: Myth and Anti-myth." In Myth on the Modern Stage. Urbana: University of Illinois Press, 1969, pp. 219-247.

Dittmar, E. "Sommerliche 'Fliegen': Les Mouches." Die andere Zeitung, 32 (1964).

Dort, Bernard. "Frantz notre prochain?" In Théâtre public. Paris: Seuil, 1967, pp. 129-135.

----------. "Nekrassov: Farce de Jean-Paul Sartre, mise-en-scène de Jean Meyer, au Théâtre Antoine." Théâtre Populaire, 14 (1955), 102-104.

Doubrovsky, Serge. "Jean-Paul Sartre et le mythe de la raison dialectique." La Nouvelle Revue Française, 105, 106, 107 (1961), 490-501. 687-698, 879-888.

Douchin, Jacques. "Sources et signification du rire dans le théâtre de J.-P. Sartre." Revue des Sciences Humaines, 33 (1968), 307-314.

Douglas, Kenneth. "Sartre and the Self-Inflicted Wound." Yale French Studies, 9 (1952), 123-131.

Dreyfus, Dina. "Jean-Paul Sartre et le mal radical: De L'Etre et le néant à La Critique de la raison dialectique." Mercure de France, 341 (1961), 154-167.

Dufresne, Mikel. "La Critique de la raison dialectique." Esprit, 29 (1961), 675-692.

Duméry, Henri. "Le Dieu de Sartre est-il celui des chrétiens?" Esprit, 20 (1952), 118-124.

Durand, Gilbert. "Introduction." In Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale. Collection Etudes Supérieures. s.l.: Bordas, 1969, pp. 15-66.

Dussane, Béatrix. "Les Mains sales: Cinq Actes de Jean-Paul Sartre." Mercure de France, 303 (1948), 314-317.

Duvignaud, Jean. "Sartre aujourd'hui." Tendances, septembre 1960, pp. 422-427.

Favalelli, Max. "Au Théâtre Antoine Les Mains sales de Jean-Paul Sartre." Paris-Presse, 3 avril 1948.

Fergusson, Francis. "Sartre as Playwright." Partisan Review, 16 (1949), 407-411.

Fields, Madeleine. "De La Critique de la raison dialéctique aux Séquestrés d'Altona." PMLA, 78 (1963), 622-630.

Frank, Joseph. "God, Man, and Jean-Paul Sartre." Partisan Review, 19 (1952), 202-210.

Freeze, Donald J. "Zeus, Orestes and Sartre: An Interpretation of The Flies." The New Scholasticism, 44 (1970), 249-264.

Galey, Mathieu. "Le Diable et le bon Dieu de Jean-Paul Sartre: La Malédiction de la liberté." Combat, 23-24 novembre 1968, p. 12.

Galler, Dieter. "Le Portrait d'un schizophrène dans la pièce de Jean-Paul Sartre Les Séquestrés d'Altona." The South Central Bulletin, 29 (1969), 136-138.

Gautier, Jean-Jacques. "Le Diable et le bon Dieu de Jean-Paul Sartre." Hommes et Mondes, 6 (1951), 286-291.

George, François. "Sartre après mai." Le Nouvel Observateur, 20 mars 1972, pp. 50-51.

Girard, René. "A propos de Jean-Paul Sartre: Rupture et création littéraire." In Les Chemins actuels de la critique. Paris: Plon, 1967, pp. 393-411.

Girardin, Jean-Claude. "Sartre et le marxisme." Magazine Littéraire, 55-56 (1971), 20-23.

Gisselbrecht, André. "A propos des Séquestrés d'Altona." La Nouvelle Critique, 11 (1955), 119-129; 114 (1960), 101-119.

Goldmann, Lucien. "Problèmes philosophiques et politiques dans le théâtre de J.-P. Sartre: L'Itinéraire d'un penseur." L'Homme et la Société, 1970, pp. 5-34.

----------. "The Theater of Sartre." The Drama Review, 15 (1970), 102-119.

Goldthorpe, Rhiannon. "Sartre's Theory of Imagination and Les Séquestrés d'Altona." Journal of the British Society for Phenomenology, 4 (1973), 113-122.

Gore, Keith O. "The Theatre of Sartre: 1940-1965." Books Abroad, 41 (1967), 133-148.

Gouhier, Henri. "Sens du tragique." Revue Théâtrale, 1 (1946), 26-34.

----------. "Théâtre. Sartre: Le Diable et le bon Dieu." La Vie Intellectuelle, 19 (1951), 124-130.

Green-Armytage, A.H.N. "Eumenides: Two Modern French Plays." Downside Review, 70 (1952), 394-403.

Grisoni, Dominique. "Sartre: De la structure à l'histoire." Magazine Littéraire, 103-104 (1975), 61-64.

Guitron, Jean. "Ein Sartre-Interview: Anlässlich seines Stückes Der Teufel und der liebe Gott," trad. H.F. Schmitz. Frankfurter Rundschau, 23 mai 1964.

Gutwirth, Marcel. "Jean-Paul Sartre à l'école de Pierre Corneille." Modern Language Notes, 79 (1964), 257-263.

Hasenhüttl, Gotthold. "Gott ohne Gott. Ein Dialog mit Jean-Paul Sartre." In Bariona oder der Donnersohn, trad. G. Hasenhüttl. Graz/Cologne: Verlag Styria, 1972.

Horst, Karl August. "Sartre oder die Kunst im Vakuum." Merkur, 6 (1952), 744-757.

Issacharoff, Michel. "L'Espace et le regard dans Huis clos." Magazine Littéraire, 103-104 (1975), 22-27.

Jeanson, Francis. "Le Théâtre de Sartre." Magazine Littéraire, 55-56 (1971), 16-19.

----------. "Das Thema der Freiheit in Sartres dramatischem Werk." Antares, 2 (1954), 67-75.

John, Robert L. "Jean-Paul Sartres atheistisches Bühnencredo." Maske und Kothurn, 2 (1956), 293-300.

Joly, G. "Les Mains sales au Théâtre Antoine." L'Aurore, 4 avril 1948.

Kahn, Ludwig. "Freedom: An Existentialist and an Idealist View: Sartre's Les Mouches and Schiller's Wilhelm Tell." 64 (1949), 5-14.

Kanters, Robert. "Panorama 1960." Cahiers du Sud, 48 (1960-1961), 455-461.

----------. "Quinze ans après." L'Express, 22 juin 1961, pp. 39-40.

Kaufmann, Walter. "Nietzsche between Homer and Sartre: Five Treatments of the Orestes Story." Revue Internationale de Philosophie, 18 (1964), 50-73.

Khatibi, A. "Les Larmes de Sartre." In Vomito Blanco. Paris: s.é., 1974.

Klein, Maxine. "The Philosopher Dramatist." Drama Survey, 6 (1968), 278-287.

Kohut, Karl. "Jean-Paul Sartre: Les Mouches." In Das moderne französische Drama: Interpretationen, éd. Walter Pabst. Berlin: E. Schmidt, 1971, pp. 154-173.

Krauss, Henning. "Bariona, Sartres Theateraufassung im Spiegel seines ersten Dramas." Germanisch-romanische Monatsschrift, 19 (1969), 179-194.

----------. "Sartres Adaptation der euripideiischen 'Troerinnen.'" Germanisch-romanische Monatsschrift, 19 (1969), 444-454.

Kravetz, Marc. "De la révolution fantôme au fantôme de Staline." Magazine Littéraire, 103-104 (1975), 50-54.

----------. "Sartre et la guerre d'Algérie." Magazine Littéraire, 103-104 (1975), 58-60.

----------. "Sartre et la politique." Magazine Littéraire, 55-56 (1971), 27-32.

Lausberg, Heinrich. "Einführung in Sartres Les Jeux sont faits." Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 196 (1959), 16-35.

Lefort, Claude. "Le Marxisme de Sartre." Les Temps Modernes, 89 (1953), 1541-1570.

Leites, Nathan. "Trends in Moral Temper." The American Imago, 5 (1948), 3-37.

Lemarchand, Jacques. "Le Diable et le bon Dieu." Le Figaro Littéraire, 3 août 1970, p. 38.

Lüthy, Herbert. "Sartre und das Nichts." Der Monat, 7 (1955), 407-414.

Marcabru, Pierre. "Goetz seul avec le ciel vide au-dessus de sa tête." France-Soir, 27 novembre 1968, p. 2.

Marcel, Gabriel. "Le Théâtre: Deux Pièces de Jean-Paul Sartre." Hommes et Mondes, 2 (1949), 192-196.

Maulnier, Thierry. "Le Théâtre: Nekrassov." La Revue de Paris, 1 (1955), 152-155.

Merleau-Ponty, Maurice. "Préface." In Signes. Paris: Gallimard, 1960, pp. 7-47.

Merleau-Ponty, Maurice. "Sartre et l'ultra-bolchévisme." In Les Aventures de la dialectique. Paris: Gallimard, 1955, pp. 131-271.

Mermier, G. "Cervantes El Rufián dichoso and Sartre's Le Diable et le bon Dieu." Modern Languages, 48 (1967), 143-147.

Mittenzwei, Werner. "Der Dramatiker Jean-Paul Sartre." Sinn und Form, 18 (1966), 1153-1178.

Mouton, Jean. "La Civilisation à l'épreuve: La Violence est-elle une solution?" France-Catholique Ecclesia, 1416 (1974), 20.

Olivier, Claude. "Le Jeu des mots: Le Diable et le bon Dieu de Jean-Paul Sartre au T.N.P." Les Lettres Françaises, 11 décembre 1968, p. 14.

Oxenhandler, Neal. "Nekrassov and the Critics." Yale French Studies, 16 (1955-1956), 8-12.

Pacaly, J. "Notes sur une lecture des Mouches à la lumière des Mots." Etudes Philosophiques et Littéraires, mars 1968, pp. 43-47.

Parquin, Jean. "Le Cheval en est mort." La Table Ronde, 43 (1951), 161-166.

Patri, Aimé. "Le Marxisme existentialisé." Preuves, 10 (1960), 63-69.

Peyret, Jean-François. "Comment l'histoire est possible." Magazine Littéraire, 103-104 (1975), 54-56.

Piatier, Jacqueline. "Jean-Paul Sartre s'explique sur Les Mots." Interview. Le Monde, 18 avril 1964, p. 13

Pingaud, Bernard. "Sartre répond." Interview. La Quinzaine Littéraire, 15 (1966), 4-5.

----------. "Le Théâtre et le monde réel." La Table Ronde, 6 (1948), 1033-1037.

Pouillon, Jean. "Philosophisches Theater." Umschau (Mainz), 2 (1947), 425-432.

Pucciani, Oreste F. "Les Séquestrés d'Altona of Jean-Paul Sartre." Tulane Drama Review, 5 (1961), 19-33.

Quinn, Bernard J. "The Politics of Despair versus the Politics of Hope: A Look at Bariona, Sartre's First Pièce engagée." French Review, 45 (1972), 95-105.

Rabi. "Les Thèmes majeurs du théâtre de Sartre." Esprit, 10 (1950), 433-456.

Reiss, T.J. "Physical Distance and Theatrical Distance in Sartre's Drama." Yale French Studies, 46 (1971), 5-16.

Ricoeur, Paul. "Réflexions sur Le Diable et le bon Dieu." Esprit, 19 (1951), 711-719.

Ridge, George R. "Le Diable et le bon Dieu: Sartre's Concept of Freedom." Shenandoah, 9 (1958), 35-38.

Ridge, George. "Meaningful Choice in Sartre's Drama." French Review, 30 (1957), 435-441.

Roure, Rémy. "Jean-Paul Sartre a sauvé une âme." Le Figaro Littéraire, 26 mars 1960, p. 1.

Rubinstein, L.H. Les Oresties dans la littérature avant et après Freud." In Entretiens sur l'art et la psychanalyse. Paris: s.é., 1968.

Sandier, Gilles. "Socrate dramaturge." L'Arc, 30 (1966), 77-86.

Sarocchi, Jean. "Sartre dramaturge: Les Mouches et Les Séquestrés d'Altona." Travaux de Linguistique et de Littérature, 8 (1970), 157-172.

Schaff, Adam. "Sur le marxisme et l'existentialisme." Les Temps Modernes, 173-174 (1960), 394-417.

Schneider, Peter. "Verurteilt zur Freiheit: Jean-Paul Sartre als Essayist." Die Zeit, 30 (1966), 23-24.

Sels, Jean. "Nekrassov." Les Lettres Nouvelles, 3 (1955), 130-134.

Sicard, Michel. "Décrire l'oncle Gustave." Magazine Littéraire, 103-104 (1975), 65-70.

Sion, Georges. "Sartre et puis Shakespeare." Revue Générale Belge, 24 octobre 1947, pp. 932-938.

Slochower, Harry. "The Function of Myth in Existentialism." Yale French Studies, 1 (1948), 42-52.

Stenström, Thure. "Jean-Paul Sartre's First Play." Orbis Litterarum, 12 (1967), 173-190.

Streblow, Lothar. "Die Eingeschlossenen." Die Liga Deutschlands Erneuerung, juin 1961, pp. 36-37.

Tembeck, Robert. "Dialectic and Time in The Condemned of Altona." Modern Drama, 12 (1969), 10-17.

Triolet, Elsa. "Le Grand Jeu. Au Théâtre Antoine: Le Diable et le bon Dieu." Les Lettres Françaises, 14 juin 1951.

Trooz, Charles de. "Littérature et impiété." Revue Générale Belge, 90 (1954), 893-906.

Trotignon, Pierre. "Le Dernier métaphysicien." L'Arc, 30 (1966), 27-32.

Van Laere, François. "La Liberté sur le vif: Sartre et Les Mouches aujourd'hui." Synthèses, octobre-novembre 1967, pp. 21-31.

Verstraeten, Pierre. "Jean-Paul Sartre: 'Je ne suis plus réaliste.'" Interview. Gulliver, 1 (1972), 39-46.

Williams, J.S. "Sartre's Dialectic of History: Les Séquestrés d'Altona." Renascence, 22 (1969-1970), 59-68, 112.

Witt, Mary Anne. "Confinement in Die Verwandlung and Les Séquestrés d'Altona." Comparative Literature, 23 (1971), 32-44.

OEUVRES DIVERSES

Aron, Raymond. De l'armistice à l'insurrection générale, cinquième éd. Paris: Gallimard, 1945.

----------. Le Grand Schisme, dix-neuvième éd. Paris: Gallimard, 1948.

Aron, Robert. Histoire de l'épuration: De l'indulgence aux massacres, novembre 1942-septembre 1944. Collection Les Grandes Etudes Contemporaines. Paris: Fayard, 1967.

Barthes, Roland. Sur Racine. Paris: Seuil, 1963.

Beauvoir, Simone de. La Force de l'âge. Paris: Gallimard, 1960.

Brecht, Bertolt. Schriften zum Theater, éd. Siegfried Unseld. Frankfurt: Suhkamp, 1975.

Camus, Albert. "Caligula." In Théâtre, récits, nouvelles, textes établis et annotés par Roger Quilliot, préface de Jean Grenier. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1962, pp. 4-108.

----------. "L'Homme révolté." In Essais, textes établis et annotés par Roger Quilliot et L. Faucon, introduction de Roger Quilliot. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1965, pp. 407-409.

Camus, Albert. "Le Mythe de Sisyphe." In Essais, textes établis et annotés par Roger Quilliot et L. Faucon, introduction de Roger Quilliot. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1965, pp. 89-211.

----------. "Le Renégat ou un esprit confus." In Théâtre, récits, nouvelles, textes établis et annotés par Roger Quilliot, préface de Jean Grenier. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1962, pp. 1577-1593.

Caute, David. Le Communisme et les intellectuels français, 1914-1968, traduit de l'anglais. Paris: Gallimard, 1967.

----------. The Fellow Travellers. London: Weidenfeld and Nicolson, 1972.

Domenach, Jean-Marie. Le Retour du tragique. Paris: Seuil, 1967.

Engels, Frederick. The Peasant War in Germany. New York: International Publishers, 1926.

Euripide. Les Troyennes; Iphigénie en Tauride; Electre, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire. Collection des Universités de France. Paris: Société d'Edition Les Belles Lettres, 1968.

Fanon, Frantz. Les Damnés de la terre, préface de Jean-Paul Sartre. Paris: Maspero, 1968.

Faulkner, William. Light in August. 1932; rpt. New York: Random House, 1950.

Fechter, Paul. Vom Expressionismus zur Gegenwart. Vol. III de Das europäische Drama: Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1958.

Genet, Jean. Le Balcon, éd. définitive par Marc Barbézat. s.l.: Arbalète, 1961.

Goldmann, Lucien. Le Dieu caché: Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. Paris: Gallimard, 1955.

Jens, Walter. Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen: Neske Verlag, 1957-1962.

Koestler, Arthur. Le Zéro et l'infini, traduit de l'anglais. Paris: Calmann-Lévy, 1945.

Lefebvre, Henri. Le Matérialisme dialectique. Collection Nouvelle Encyclopédie Philosophique. Paris: Librairie Félix Alcan, 1939.

Le Gall, Joël. La Religion romaine de l'époque de Caton l'Ancien au règne de l'Empereur Commode. Collection Regards sur l'Histoire. Paris: CDU et SEDES, 1975.

Lenin, N. The Infantile Sickness of "Leftism" in Communism. s.l.: s.é., 1920.

Lévy, Bernard-Henri. La Barbarie à visage humain. Paris: Grasset, 1970.

Memmi, Albert. Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre, suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés, éd. revue et corrigée par l'auteur. Montréal: Editions l'Etincelle, 1972.

Merleau-Ponty, Maurice. Humanisme et terreur: Essai sur le problème communiste, cinquième éd. Paris: Gallimard, 1947.

Michel, Henri. Les Courants de la pensée de la Résistance. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

----------. Vichy année quarante. Paris: Laffont, 1966.

Nizan, Paul. Aden Arabie, huitième éd. Paris: Maspero, 1973.

Nora, Pierre. Les Français d'Algérie, introduction de Charles-André Julien. Paris: Julliard, 1961.

Pascal, Blaise. Les Pensées. In Oeuvres complètes de Pascal, texte établi et annoté par Jacques Chevalier. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1954, pp. 1079-1358.

Pétain, le Maréchal. Paroles aux Français. Lyon: Lardauchet, 1941.

Reboul, Olivier. Kant et le problème du mal, préface de Paul Ricoeur. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1971.

Schnaufer, Albrecht. Frühgriechischer Totenglaube: Untersuchungen zum Totenglauben der mykenischen und homerischen Zeit. Hildesheim/New York: George Olms Verlag, 1970.

Szondi, Peter. Theorie des modernen Dramas, éd. revue. Frankfort: Suhrkamp, 1966.

Wahl, Jean. Le Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel, deuxième éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

ARTICLES

Beauvoir, Simone de. "Littérature et métaphysique." Les Temps Modernes, 1 (1946), 1153-1163.

----------. "Oeil pour oeil." Les Temps Modernes, 1 (1946), 813-830.

Benoist, Jean-Marie. "Marx est mort et remords." Magazine Littéraire, 127-128 (1977), 52-56.

Cohen, Jean. "Colonialisme et racisme en Algérie." Les Temps Moderne, 11 (1955), 580-590.

De la Souchère, Elena. "L'Expérience de Peron et la guerre des deux Amériques." Les Temps Modernes, 8 (1953), 1967-1990.

Delcroix, A. "Vingt Ans de légitimité." Les Temps Modernes, 15 (1960), 1147-1184.

Deutscher, Isaac. "Où va l'Union soviétique?" Les Temps Modernes, 12 (1957), 1676-1703.

Fanon, Frantz. "Algeria Unveiled." In A Dying Colonialism, trad. Haakon Chevalier, introduction d'Adolfo Gilly. New York: Grove Press, 1967.

Fetjö, François. "Introduction." In "La Révolte de la Hongrie." Les Temps Modernes, 12 (1956), 755-782.

Gruber, David. "La Presse et la liberté." Les Temps Modernes, 7 (1952), 1749-1761.

Hellmann, Hanna. "Über das Marionettentheater." In Kleists Aufsatz über das Marionettentheater: Studien und Interpretationen, éd. Helmut Sembdner. Berlin: E. Schmidt Verlag, 1967, pp. 17-31.

Howard, Harry N. "Foreign Policy in the Second World War, 1939-1946." In Yugoslavia, éd. R.J. Kerner. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1949, pp. 338-352.

Jeanson, Francis. "Albert Camus ou l'âme révoltée." Les Temps Modernes, 7 (1952), 2070-2090.

----------. "Pour tout vous dire." Les Temps Modernes, 8 (1952), 354-382.

Lacheraf, Mostefa. "Constantes politiques et militaires dans les guerres coloniales d'Algérie (1830-1960)." Les Temps Modernes, 16 (1960-1961), 727-800.

Lefort, Claude. "Capitalisme et religion au seizième siècle." Les Temps Modernes, 7 (1952), 1892-1906.

Lüthy, Herbert. "Du Pauvre Bertolt Brecht." Preuves, 3 (1953), 30-43.

Merleau-Ponty, Maurice, et Jean-Paul Sartre. "Les Jours de notre vie." Les Temps Modernes, 7 (1950), 1153-1168; repris in Maurice Merleau-Ponty. "L'U.R.S.S. et les camps." Signes. Paris: Gallimard, 1960, pp. 330-343.

"Opération conscience." Les Temps Modernes, 13 (1958), 1145-1147.

Péju, Marcel. "Fin du mythe gaulliste." Les Temps Modernes, 15 (1960), 1153-1166.

----------. "Du rapport Khroutchev à la tragédie hongroise: Le Communisme à l'heure de la vérité." Les Temps Modernes, 12 (1956-1957), 697-752.

Pousinet, Michel. "France-Dimanche." Les Temps Modernes, 7 (1952), 1768-1773.

Pucheu, Jacques. "Un An dans les Aurès." Les Temps Modernes, 13 (1957), 433-447.

Quinn, Bernard. "Sarah, Wife of Bariona: Sartre's First Dramatic Heroine." University of South Florida Language Quarterly, 12 (1973), 8, 46, 55.

Thao, Tran Duc. "Sur l'Indochine." Les Temps Modernes, 1 (1946), 878-900.

Vucinick, Wayne S. "The Second World War and Beyond." In Yugoslavia, éd. R.J. Kerner. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1949, pp. 353-386.

Wiser, Richard. "Jean-Paul Sartre und der 'liebe Gott.'" Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte, 19 (1967), 235-263.

Wreszin, Michael. "Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist." Tulane Drama Review, 5 (1961), 34-57.

Zehm, Günter A. "Über den Nihilismus bei Brecht, Sartre und Camus." Frankfurter Hefte, 17 (1972), 474-482.

BIBLIOGRAPHIES CONSULTEES

Contat, Michel et Michel Rybalka. Les Ecrits de Sartre: Chronologie, bibliographie commentée. Paris: Gallimard, 1970.

Wilcocks, Robert. Jean-Paul Sartre: A Bibliography of International Criticism. Edmonton: The University of Alberta Press, 1975.